

Analyse musicale de films documentaires politico-sociaux (1950-1980)

d'Alain Resnais, d'Agnès Varda et de Chris Marker

Hermien Wium



Tesis ingelewer ter voldoening aan die vereistes vir die graad

MA (Frans)

In die Fakulteit Lettere en Sosiale Wetenskappe

Universiteit van Stellenbosch

Studieleier: Prof. Catherine du Toit

Desember 2020

VERKLARING

Deur hierdie tesis elektronies in te lewer, verklaar ek dat die geheel van die werk hierin vervat, my eie, oorspronklike werk is, dat ek die alleenouteur daarvan is (behalwe in die mate uitdruklik anders aangedui), dat reproduksie en publikasie daarvan deur die Universiteit Stellenbosch nie derdepartyregte sal skend nie en dat ek dit nie vantevore, in die geheel of gedeeltelik, ter verkryging van enige kwalifikasie aangebied het nie.

Desember 2020

Hermien Wium

Kopiereg ©2020 Stellenbosch Universiteit

Alle regte voorbehou

Table des matières

Résumé	iv
Opsomming	v
Summary	vi
Erkennings	vii
Liste de figures	viii
Introduction	1
Partie I : Le Contexte politique, social, intellectuel et musical en France entre 1945 et 1981..	10
Chapitre 1 : La Situation politique et sociale	10
Chapitre 2 : La Situation intellectuelle.....	18
Chapitre 3 : La Situation musicale.....	26
Partie II : Le Rôle de la musique dans les films de Resnais, Varda et Marker.	39
Chapitre 4 : Les Films d’Alain Resnais	39
4.1 Guernica	40
4.2 Les Statues meurent aussi	46
4.3 Nuit et brouillard	54
Chapitre 5 : Les Films d’Agnès Varda.....	62
5.1 L’Opéra Mouffe.....	62
5.2 Black Panthers.....	68
5.3 Mur murs.....	74
Chapitre 6 : Les Films de Chris Marker.....	80
6.1 Cuba si!	80
6.2 La Sixième face du Pentagone	88
6.3 Vive la baleine.....	95
Conclusion.....	102

Filmographie.....	109
Œuvres citées	111
Annexe A.....	127
Annexe B	130
Œuvres citées dans les annexes	132
Filmographie	134

Résumé

La préoccupation sociale et politique des cinéastes français Alain Resnais, Agnès Varda et Chris Marker se manifeste dans les films documentaires qu'ils réalisent dès 1948. Cette étude analyse neuf de ces documentaires (sortis entre 1950 et 1980) avec l'objectif d'examiner le rôle de la musique par rapport aux thèmes politico-sociaux traités dans ces films. Ces thèmes comprennent la guerre, la colonisation, le racisme, la révolution, les droits civiques, les questions de femmes, les communautés marginalisées, la protection de l'environnement.

Bien que leurs films aient des caractéristiques en commun avec ceux de leurs contemporains de la Nouvelle Vague, Resnais, Varda et Marker qui sont des membres importants du groupe de la Rive Gauche, se distinguent par leur approche plus collective. Les documentaires et les films de fiction de ces trois réalisateurs s'inspirent d'un large éventail de formes artistiques, telles que la photographie, la littérature, les beaux-arts, le théâtre, la musique. Ces cinéastes ont chacun une passion pour la musique et y accordent une grande attention dans leurs films, ainsi qu'au choix des compositeurs de leur musique filmique.

Dans cette étude, nous identifions différentes fonctions de la musique dans les neuf documentaires analysés, entre autres, son rôle structurel, culturel, temporel, ponctuel, ironique, renforçant, associatif et imitatif. Même si ces rôles ressemblent pour la plupart à ceux des films de fiction, discutés dans plusieurs sources sur la musique filmique, leur but est plutôt de transmettre la prise de position du réalisateur par rapport aux thèmes politico-sociaux respectifs des documentaires, ce qui n'est pas, en général, le but principal de la musique dans les films de fiction. La musique, soigneusement choisie, est liée, comme les autres éléments filmiques (images, paroles, bruitage, mentions écrites) aux contextes historiques, culturels, temporels, politiques et sociaux des différents documentaires analysés. Pourtant, plus que d'autres éléments filmiques, la musique a la capacité de transcender les limites de ces contextes par sa portée potentielle plus large. Cette pertinence rapproche les différentes idées véhiculées par les documentaires d'un public plus grand et élargit les possibilités d'interprétation. La musique rapproche aussi ces idées du spectateur d'aujourd'hui, d'autant plus que les thèmes de ces documentaires sont restés actuels.

L'hybridité déjà présente dans certains styles de musique utilisés dans les documentaires analysés, résulte dans certains cas en un double renforcement d'une idée transmise, multipliant ainsi les possibilités d'interprétation.

Dans ces documentaires, il y a une grande prévalence de musique atonale, de musique électronique, de petits ensembles instrumentaux, et une forte présence de compositeurs contemporains. Cette prévalence et cette présence font preuve de la vision contemporaine de Resnais, Varda, Marker, et sont une réflexion de l'influence de la Nouvelle Vague, ainsi que de l'essor et de l'innovation de la musique moderne dans la période d'après-guerre. Cette modernité confirme, en grande partie, la position intellectuelle de ces réalisateurs qui s'aligne avec une certaine position typique des intellectuels français de l'après-guerre.

Opsomming

Die sosiale en politieke betrokkenheid van die Franse filmmakers, Alain Resnais, Agnès Varda en Chris Marker, word uitgebeeld in verskeie van hulle dokumentêre films, vervaardig vanaf 1948. Nege van hierdie dokumentêre (vrygestel tussen 1950 en 1980) word in hierdie studie ontleed met die doel om die rol van musiek ten opsigte van die sosio-politiese temas van die films te ondersoek. Die temas wat in hierdie dokumentêre aangespreek word, sluit in oorlog, kolonisasie, rassisme, revolusie, menseregte, vrouekwessies, gemarginaliseerde gemeenskappe en natuurbewaring.

Hoewel daar baie ooreenkomste bestaan tussen die eienskappe van Resnais, Varda en Marker se films en dié van die films van hulle *Nouvelle Vague*-tydgenote, word die films van hierdie drie prominente lede van die *Rive Gauche*-groep gekenmerk deur 'n meer omvattende benadering. Beide hulle dokumentêre en fiksie-rolprente is geïnspireer deur 'n wye verskeidenheid kunsvorme wat fotografie, letterkunde, skilderkuns, beeldende kuns, dramatiese kuns en musiek insluit. Musiek, wat hulle al drie na aan die hart lê, is 'n baie belangrike element in hulle films, soos ook die keuse van die komponiste vir hulle filmmusiek.

Verskillende funksies van die filmmusiek tree tydens die ontleding van die nege dokumentêre na vore, insluitend strukturele, kulturele en temporele rolle, sowel as rolle van teenstelling, versterking, ironie, punktuasie, assosiering, en nabootsing. Al stem hierdie rolle grotendeels ooreen met die rolle van musiek in fiksie-rolprente, soos bepreek in verskeie bronne wat handel oor filmmusiek, is hierdie rolle in die dokumentêre hoofsaaklik daarop gemik om die filmmakers se standpunte ten opsigte van die onderskeie sosio-politiese temas oor te dra waar dit in fiksie-rolprente gewoonlik nie die hoofdoel nie. In hierdie dokumentêre is die musiek met sorg gekies in ooreenstemming met die historiese, kulturele, tydverwante, politieke en sosiale kontekste van die films. Ten spyte hiervan, slaag die musiek, tot 'n groter mate as die ander filmelemente (beelde, gesproke en geskrewe woorde, klankeffekte), daarin om die beperkings van hierdie kontekste te transendeer deur sy groter reikwydte. Hierdie breër strekking van die musiek het tot gevolg dat die idees wat deur die onderskeie dokumentêre oorgedra word, vir 'n groter gehoor relevant is en dat meer interpretasies daarvan moontlik word. Deur die musiek kan die films se boodskappe ook 'n hedendaagse publiek bereik, veral omdat die temas wat in hierdie dokumentêre behandel word vandag steeds relevant is.

Sommige musiekstyle wat in die dokumentêre voorkom, beskik reeds oor 'n hibriede karakter wat in sekere gevalle lei tot die dubbele bevestiging van 'n idee wat oorgedra word en tot veelvoudige interpretasiemoontlikhede.

Moderne musiek, elektroniese musiek en klein instrumentale ensembles kom baie voor in hierdie dokumentêre. Kontemporêre komponiste is ook goed verteenwoordig. Hierdie feite reflekteer die moderne uitkyk van Resnais, Varda en Marker en dui op die invloed van die *Nouvelle Vague*-beweging en die inspirasie van die oplewing en ontwikkeling van moderne musiek in die tydperk na die Tweede Wêreldoorlog. Hierdie moderne benadering bevestig in 'n groot mate die drie filmmakers se intellektuele posisie wat ooreenstem met 'n tipiese ingesteldheid van die Franse intellektuele in die na-oorlogse periode.

Summary

The social and political concerns of the French filmmakers Alain Resnais, Agnès Varda and Chris Marker are captured in the documentary films which they start to produce from 1948. In this study, nine of these documentaries (released between 1950 and 1980) are analysed with the goal to examine the role of music in relation to their socio-political themes, which include war, colonisation, racism, revolution, civil rights, women's issues, marginalised communities and environmental protection.

Although their films share several characteristics with those made by their contemporaries of the *Nouvelle Vague* movement, Resnais, Varda and Marker, prominent members of the *Rive Gauche* group, stand out for their more collective approach. Both their documentary and fiction films draw on a broad range of art forms, such as photography, literature, music, fine arts, architecture and dramatic arts. Music, which they are all passionate about, is an element of great importance in their films, as is the choice of composers for their film music.

Through the analysis of the nine documentaries, different functions of the music in the films are identified, including structural, cultural and temporal roles, and the roles of contradiction, reinforcement, irony, punctuation, association and imitation. Although these roles resemble, to a great extent, the roles of music in fiction films, as discussed in numerous sources on film music, their goal is mostly focused on the transmission of the filmmakers' stance regarding the respective socio-political themes of the documentaries and is thus different to their principal function in fiction films. In the documentaries selected for this study, the music is carefully chosen in relation to the historic, cultural, temporal, political and social contexts of the different films. However, as the potential impact of music normally exceeds that of the other film elements (images, spoken and written words, sound effects), it has the capacity to transcend the limits of these contexts. This greater reach of music makes the different ideas of the documentaries relevant to a larger audience and increases the possibilities of their interpretation. The music can also bring home these ideas to a present-day public, especially as the themes of these documentaries are still relevant today.

The hybridity, already present in certain styles of music used in the selected documentaries, often results in the double reinforcement of an idea, multiplying the possibilities of interpretation.

There is a great prevalence of atonal music, electronic music and small instrumental ensembles in these documentaries, as well as a strong presence of contemporary composers. These facts demonstrate the modern vision of Resnais, Varda and Marker, and reflect the influence of the *Nouvelle Vague* and of the innovation and development of contemporary music in the period after the Second World War. This modern approach confirms, to a great extent, the intellectual position of the three filmmakers, a specific position typical of the French intellectuals in the period after the Second World War.

Erkennings

- Dit was 'n groot voorreg om hierdie studie onder die bekwame leiding van prof. Catherine du Toit te kon voltooi. Ek bedank haar vir haar geduld, haar noukeurige werkswyse en vir alles wat ek by haar kon leer.
- Sonder my eggenoot, Jan, se liefdevolle ondersteuning, wyse raad en hulp met tegniese aspekte, sou ek hierdie studie nie kon voltooi nie. My kinders en wyer familie se geduld en begrip word ook baie waardeer.
- Ek dank die Heer vir sy genade.

Liste de figures

Figure 1.1 *Guernica*

Figure 1.2 *Guernica*

Figure 2.1 *Les Statues meurent aussi*

Figure 2.2 *Les Statues meurent aussi*

Figure 3.1 *L'Opéra Mouffe*

Figure 3.2 *L'Opéra Mouffe*

Figure 3.3 *L'Opéra Mouffe*

Figure 4 *Black Panthers*

Figure 5 *Cuba si!*

Figure 6.1 *Vive la baleine*

Figure 6.2 *Vive la baleine*

Figure 6.3 *Vive la baleine*

Figure 6.4 *Vive la baleine*

Introduction

La musique se fait remarquer comme partie intégrante du langage filmique depuis la fin du XIX^e siècle où commence l'accompagnement musical en direct, au piano, à l'orgue, par un ensemble de chambre, ou par un orchestre, du film muet. Au cours du développement dans le monde cinématographique, la reconnaissance et l'appréciation du rôle de la musique filmique s'amplifient et la recherche dans ce domaine s'étend prodigieusement dès le dernier quart du XX^e siècle (Lerner, 2015 : vii), ayant pour résultat plusieurs publications, y compris des thèses et des livres. Gorbman (1996 : 51), reconnue par plusieurs auteurs tels que McMahon (2014 : 3) et Kalinak (1988 : 58), comme une chercheuse révolutionnaire dans le domaine de la musique filmique, attribue cet intérêt croissant à la reconnaissance des possibilités artistiques que la musique fournit à l'image visuelle. Burt (1994 : ix) confirme que ces possibilités uniques s'appliquent au niveau structurel, dramatique, perceptif. Gorbman (1980 : 196) résume les différentes fonctions de la musique filmique comme des fonctions temporelles, spatiales, dramatiques, structurelles, dénotatives, connotatives.

Cette étude, reposant à la fois sur la musique et sur le cinéma, explore l'entrelacement de ces deux disciplines et l'analyse des documentaires sélectionnés pour cette étude démontre à quel point ces disciplines s'informent.¹

Un intérêt personnel pour la musique, accompagné d'une formation avancée ainsi qu'un amour pour le français et la découverte des cinéastes français du mouvement de la Nouvelle Vague, ont inspiré l'idée d'entreprendre cette étude comparée. Il s'agit d'examiner le rôle de la musique dans une sélection de films documentaires qui portent sur des thèmes politico-sociaux, produits par des cinéastes associés à la Nouvelle Vague. La valeur d'une étude pareille est confirmée par deux chercheurs dans le domaine de la musique filmique : Orlene McMahon (2014 : 2) remarque que l'étude de la musique filmique est une des lacunes qui existent encore dans les recherches sur les films de la Nouvelle Vague, et dans la même année, Alyxandra Vesey (2014 : 168) note qu'il n'existe pas encore de grand savoir qui réponde directement aux subtilités et exigences nécessaires pour l'interprétation et l'évaluation de la musique dans les documentaires.

Le rôle de la musique dans le film documentaire est donc un thème de recherche relativement récent, qui présente, selon plusieurs chercheurs, des possibilités pour le développement de nouvelles connaissances dans le domaine du cinéma. Le livre *Music and Sound in Documentary Film* (2015),

¹ Il est vrai que ce mémoire pourrait se qualifier de travail en littérature comparée par sa double référence disciplinaire. Heureusement, le descriptif souple des thèmes autorisés dans le cadre de la maîtrise en français à l'Université de Stellenbosch a rendu possible l'inscription du thème sous sa forme actuelle.

édité par Holly Rogers, est à ce jour l'ouvrage le plus complet qui traite de différents aspects de la musique dans le documentaire. Cette publication comprend une collection de chapitres, par différents auteurs, qui examinent des thèmes tels que le style de la musique, les stratégies de rhétorique et la critique des analyses culturelles. Dans l'avant-propos, Lerner (2015 : vii) remarque qu'il reste toujours un besoin d'études spécialisées qui visent des films spécifiques. Cette remarque confirme l'importance des recherches présentées dans ce mémoire.

Alain Resnais, Agnès Varda et Chris Marker font partie d'un petit groupe de réalisateurs au sein du mouvement de la Nouvelle Vague, la Rive Gauche, qui s'intéresse beaucoup à la musique, ainsi qu'à d'autres formes d'art. Les trois cinéastes sont, par ailleurs, liés par leur intérêt pour le documentaire d'après-guerre et le film d'essai, et c'est surtout sous ce format que leur préoccupation sociale et politique se met en évidence (Ungar, 2012 : 3). Ces faits, présentés en plus de détails plus tard dans cette introduction, sont à la base de notre choix des cinéastes et des films pour cette étude.

Le but principal de ce projet a été l'identification du rôle de la musique par rapport à l'engagement politico-social dans une sélection de films documentaires de 1950 à 1980 de Resnais, Varda et Marker. Il a fallu établir une délimitation de dates afin d'analyser, d'une part, des films produits pendant une période assez longue pour avoir une production conséquente à analyser, mais, d'autre part, assez restreinte pour les placer dans un contexte politique et intellectuel cohérent. La sélection de ces documentaires s'aligne à leur représentation de moments clés historiques, politiques, culturels ou sociaux pendant la période délimitée.

L'analyse de la musique a tout d'abord impliqué l'identification des éléments musicaux qui soutiennent potentiellement les différents aspects des thèmes politico-sociaux des documentaires. Ensuite, il a fallu identifier comment ces éléments interagissent avec d'autres éléments filmiques (images, paroles, mentions écrites, bruitage) pour contribuer au sens des films et aux visées des réalisateurs.

Chris Marker (1921-2012), Alain Resnais (1922-2014) et Agnès Varda (1928-2019) sont généralement considérés comme les membres les plus éminents de la Rive Gauche, un groupe de cinéastes identifié en 1962 par le critique cinématographique Richard Roud (McMahon, 2014 : 142). La « Rive Gauche », qui comprend d'autres membres tels que Georges Franju, William Klein, Marguerite Duras et Jacques Demy, est un des trois groupements qui constituent le mouvement cinématographique de la Nouvelle Vague. En 1957, le magazine *L'Express* est le premier à utiliser l'appellation « Nouvelle Vague » en décrivant la génération d'après-guerre qui s'associe avec un nouvel élan de jeunesse et avec le désir de transfigurer non seulement le cinéma, mais aussi la société (Jobs, 2007 : 1).

Dans le cinéma, la Nouvelle Vague se développe vers la fin des années 1950 comme critique contre le cinéma français traditionnel, appelé « le cinéma de papa » par le cinéaste François Truffaut, un farouche partisan de ce nouveau mouvement (Bazin & Cardullo, 2009 : 104). Truffaut, Jacques Rivette, Claude Chabrol, Eric Rohmer et Jean-Luc Godard, qui sont tout d'abord critiques au sein des *Cahiers du cinéma*, deviennent réalisateurs et prennent position contre l'ancienne tradition, également nommée « la tradition de qualité ». Cette tradition se caractérise par une industrie fermée et hiérarchique contrôlée par un certain nombre de cinéastes plutôt âgés, ainsi que par des films dominés par un scénario, le tournage de studio, des budgets importants, des acteurs célèbres (McMahon, 2014 : 30, 31). Au contraire, les jeunes révolutionnaires de la Nouvelle Vague recommandent « le cinéma d'auteurs » qui se caractérise, selon Bantigny (2002 : 158) et Schwartz (2010 : 146, 147), par une création personnelle d'un auteur-réalisateur, ainsi que par de petits budgets, une caméra à l'épaule, des techniques de caméra indiscretes et spontanées, le tournage de la vie naturelle et de la vie dans la rue, un cinéma de jeunesse et de libéralisme sexuel, une attention documentaire autour d'une certaine vérité tout en gardant un esprit fictionnel. Schwartz (2010 : 147) souligne que la Nouvelle Vague peut être considérée comme un phénomène culturel historique plutôt qu'une école esthétique. Ce phénomène, qui vit son apogée jusqu'en environ 1962, exerce, selon plusieurs spécialistes de cinéma, une forte influence sur le monde de la cinématographie.

La « Rive Gauche » se distingue d'autres groupements à l'intérieur de la Nouvelle Vague par une approche associant plusieurs formes esthétiques, qui ressemble au principe du *Gesamtkunstwerk* comme appliqué dans certains opéras de Richard Wagner. L'œuvre de Marker, Resnais et Varda s'inspire d'un large éventail de formes artistiques contemporaines : la photographie, la littérature, la peinture, la sculpture, le théâtre, la musique. Leur passion pour la musique et son importance dans leurs films est évidente dans les commentaires de plusieurs auteurs. Selon McMahon (2014 : 272), la musique dans les films de ces trois cinéastes fonctionne comme une force qui entre tout le temps en négociation avec l'image, avec le narratif, avec le contexte culturel et historique du film. Par ailleurs, ils créent une relation révolutionnaire entre le son et l'image par leur engagement avec les figures et l'esthétique de la culture musicale contemporaine (*Ibid*, 270). Vesey (2014 : 167) constate que la musique a toujours joué un rôle important dans la filmographie de Varda et selon McMahon (2014 : 145), c'est à Varda que Resnais doit son introduction à la musique contemporaine des années 1950 et à la musique moderne en général, notamment celle d'Alban Berg. Gorbman (2007 : 150, 151) inclut Resnais dans son « panthéon de mélomanes » avec d'autres cinéastes comme Stanley Kubrick, Wim Wenders, Jean-Luc Godard et Aki Kaurismäki. Commentant le rôle structurel de la musique filmique de Resnais, Lacombe & Porcile (1995 : 243) remarquent que le texte et la musique dans ses documentaires partagent une même démarche architecturale. Quant à Marker, McMahon (2014 : 175)

cite une énonciation qui montre à quel point il tient à la musique. Il déclare qu'il aime la radio plus que la littérature, le cinéma plus que la radio, et la musique plus que tout.

Resnais, Varda et Marker ont tous connu une longue carrière. Leurs premiers films sont diffusés sur le grand écran peu de temps après la fin de la Deuxième Guerre mondiale. À ce moment ils font partie d'une société française qui, après la dévastation de la guerre et la libération de la France, s'engage sur un chemin de renouveau, surtout dans les domaines politiques et culturels (McMahon, 2014 : 176).

Ces trois réalisateurs sont membres du Groupe de Trente, qui se lance dans la promotion du court métrage – le mot « trente » suggère la durée d'un court métrage (Alter, 2006 : 14). Farmer (2009 : s.p.) remarque que les cinéastes de la « Rive Gauche » sont souvent traités par la critique en tant qu'individus et non comme collectif artistique. En tant que groupe, ils sont souvent considérés comme la faction intellectuelle, politique, féministe, littéraire et avant-gardiste de la Nouvelle Vague (*Ibid*).

À cause de la sensibilité politique de leurs œuvres, Resnais, Varda et Marker sont tous les trois touchés par la censure du gouvernement française pour certains de leurs films. Les implications varient de l'interdiction de la diffusion d'un film à des coupures de plans ou de séquences dans des films.

Les premiers films de Resnais sont des documentaires, des films de commande (Wilson, 2006 : 16). Plusieurs auteurs sont d'accord que ces documentaires, qui apparaissent entre 1948 et 1958, jettent les bases de ses longs métrages en termes de techniques et de thèmes, et servent comme précurseurs des premiers longs métrages de la Nouvelle Vague. Ward (1968 : 134) constate que, tels ses longs métrages, les documentaires de Resnais se caractérisent par une déclaration cohérente de sa position philosophique. Wilson (2006 : 16) décrit les documentaires de Resnais comme « [...] des ouvrages méticuleux avec un montage d'une qualité exquise » (ma traduction). Elle poursuit l'analyse de son œuvre en insistant sur la façon dont Resnais creuse dans ses premiers documentaires l'association entre les arts plastiques et son rôle créatif de cinéaste.

Resnais emploie la musique filmique de manière intéressante et cet élément joue souvent un rôle de premier plan dans ses films. Prédal (1996 : 49) remarque que l'œuvre entière de Resnais « prend une dimension musicale qui dépasse la bande-son pour imprégner l'ensemble ». Dans les documentaires ainsi que les fictions de Resnais, la voix des narrateurs ou des acteurs a souvent une qualité musicale et, selon McMahon (2014 : 210), Resnais préfère comme scénaristes des écrivains, tels que Marguerite Duras et Alain Robbe-Grillet dont le style musical et non linéaire ressemble à une

composition musicale moderne. Concernant les documentaires de Resnais, McMahon (2014 : 217) note que leurs bandes de son diffèrent fortement de celles des documentaires conventionnels et que la musique contribue surtout au ton subjectif qui caractérise les films de Resnais. Gimello-Mesplomb (1998 : 79) remarque que l'emploi de la musique contemporaine et athématique de Resnais s'adapte bien au montage fragmentaire et complexe, ainsi qu'aux narrations non linéaires de ses films. Comme avec ses scénaristes, Resnais collabore étroitement avec des compositeurs pour ses projets. Les thèmes abordés dans ses documentaires comprennent le colonialisme (*Les Statues meurent aussi*, 1953), la guerre (*Guernica*, 1950), l'holocauste (*Nuit et brouillard*, 1955), la connaissance (*Toute la mémoire du monde*, 1956), le capitalisme (*Le Chant du styrène*, 1958) et l'art (*Gauguin*, 1950).

Chris Marker, qui est d'abord connu comme écrivain, commence sa carrière de cinéaste en 1950 quand il collabore avec Resnais sur le documentaire *Les Statues meurent aussi*. Toujours à la pointe des derniers développements technologiques, Marker excelle dans son emploi expérimental de la photographie, du film, de la vidéo, du média numérique (Ungar, 2012 :4) – et cela jusqu'à la fin de sa carrière grâce au développement exponentiel de l'informatique. Alter (2006 : xii) fait l'éloge de son exploration du film documentaire qui a beaucoup avancé ce genre, selon elle, et de ses films politiques, en particulier, qu'elle considère comme un modèle pour les cinéastes du monde entier. McMahon (2014 : 177) remarque que la musique filmique de Marker commente les images plutôt que de les illustrer, et que, dans ses premiers films, la musique s'emploie essentiellement de manière ironique et parodique pour mettre en relief sa critique de la forme traditionnelle du documentaire qui, au contraire, met l'accent sur la présentation objective de la réalité. Marker est décrit comme un réalisateur politique qui explore l'héritage de l'après-guerre (Luckhurst, 2012 :273), que ce soit les conflits liés à la décolonisation, la montée et le déclin du communisme ou les découvertes scientifiques qui préparent la voie au post-humanisme.

Sous la direction de Marker, le groupe SLON (Société pour le Lancement d'Œuvres Nouvelles), qui se destine à donner par le cinéma une voix à la classe ouvrière, s'établit en 1967 (Hennebelle, 1972 :15). Le premier projet de cette société de production et de distribution est la production du film *Loin du Viêt Nam*, une collaboration entre plusieurs cinéastes, comprenant Resnais et Varda, qui démontre une solidarité avec le peuple du Viêt Nam. En 1974, SLON devient ISKRA (Images Son Kinescope Réalisation Audiovisuelle)² Un film de SLON, *À bientôt j'espère* (1968), qui porte sur la grève dans l'usine Rhodiaceta à Besançon, donne naissance aux groupes Medvedkin : des ouvriers,

² "Iskra", qui veut dire "étincelle" en russe, était aussi le nom d'un journal révolutionnaire marxiste publié en Russie au début du XXe siècle sous la direction de Lénine.

initialement basés à Besançon et à Sochaux, tournent leurs propres films et présentent, de cette manière, les véritables conditions de leur travail de façon authentique (Cooper, 2008 : 73).

Agnès Varda travaille d'abord comme photographe et fait son entrée dans le monde cinématographique en 1954, avec son premier film, *La Pointe courte*. Smith (1998 : 2) remarque que la filmographie de Varda alterne entre les documentaires et les films de fiction, avec quelques-uns entre ces deux genres. Comme Marker, elle intègre les changements technologiques et crée, à part de ses films, des installations et des séries de télévision (Bénézet, 2014 : 5). Varda invente le terme *cinécriture* pour décrire son processus cinématographique. Elle décide de tout : thème, lieu, saison, équipe, plans, objectif de caméra, lumière, montage, musique, publicité, affiches – le cinéma « fait à la main » (McMahon, 2014 : 143).

Comme mentionné auparavant, la musique est un élément filmique très important pour Varda et, comme Marker et Resnais, elle emploie une grande variété de styles dans ses films. Vesey (2014 : 167) commente l'enthousiasme continu que démontre Varda dans l'engagement avec la musique dans ses documentaires et dans ses films de fiction. Gorbman (2007 : 150) note que les films de Varda sont pleins de chansons dont elle écrit elle-même les paroles. Gorbman (2008 : 27) commente aussi le rôle structurel de sa musique filmique et remarque que la musique utilisée par Varda mérite d'être analysée en profondeur. Varda est vue comme une cinéaste féministe et dans ses films elle traite de thèmes tels le corps féminin, l'identité de la femme, la grossesse et l'avortement (Bénézet, 2014 : 10-26). Ses courts métrages montrent aussi son intérêt pour les gens, la relation entre couples, l'autoportrait, la relation entre l'homme et son environnement (géographique et social), ainsi que son intérêt pour d'autres formes d'art (Danks, 2014 : s.p.).

Plusieurs chercheurs semblent signaler qu'il est parfois difficile de faire la distinction entre les caractéristiques d'un film d'essai et celles d'un documentaire. Rogers (2015 : 1) remarque que l'identification d'une esthétique documentaire claire et constante, n'est pas simple. Alter (2007 : 49) mentionne que le film d'essai n'est pas formellement articulé jusqu'en 1940 lorsque le cinéaste allemand avant-gardiste, Hans Richter, constate que le film d'essai est un genre intermédiaire qui se distingue du documentaire. Selon Richter, ce type de film convient au développement de la pensée complexe et peut se concevoir comme irrationnel, absurde ou invraisemblable. Rascaroli (2008 : 25, 43) conclut que le film d'essai est un champ d'expériences ouvert, situé au carrefour du roman, des œuvres non-fictionnelles, et du film expérimental. Deux caractéristiques de ce genre de film qu'elle met en relief, sont la réflexivité et la subjectivité, deux facteurs qui peuvent être fortement influencés par la musique filmique. Malgré les différents critères utilisés pour définir le film d'essai, il semble se distinguer du documentaire par un élément d'interprétation esthétique ou fictionnel.

Le cinéma vérité, dont un des premiers exemples est *Chronique d'un été* (1960) de Jean Rouch et Edgar Morin (Cooper, 2008 : 40), fait partie d'un nouveau mouvement de documentaires dans les années 1950 et 1960 qui comprend aussi le cinéma direct dans les États-Unis et le cinéma libre en Angleterre (Strachan & Leonard, 2015 : 173). L'objectivité est le but principal de ce mouvement, le rôle du réalisateur étant en arrière-plan et celui de la caméra au premier plan (Graham, 1964 :30). Rogers (2015 : 1) remarque que l'idéal des réalisateurs du cinéma vérité et des styles directs du documentaire est une impression authentique afin de créer l'illusion d'un enchaînement d'événements spontanés. Ces cinéastes se servent de la nouvelle technologie de l'époque, comme la caméra à l'épaule, le magnétophone portable, et le microphone directionnel, qui permet au réalisateur de se mettre aisément dans des endroits et des situations (Strachan & Leonard, 2015 : 173). Dans ce type de film aucune musique ou seulement de la musique diégétique serait admissible pour que la spontanéité et le naturalisme apparents de l'esthétique documentaire ne soient pas contredits (Rogers, 2015 : 2).

En ce qui concerne le court métrage, Thomas (2005 : 10) remarque que les termes « court métrage » et « documentaire » s'emploient comme synonymes dans plusieurs textes des années 1940 et 1950 et à cette époque le court métrage est projeté comme « première partie » ou « complément de programme » d'une séance qui comprend comme film principal un long métrage.

Tout en reconnaissant l'envergure du genre des films analysés dans cette étude, le terme « documentaire » sera employé dans ce mémoire comme terme d'orientation générale.

Concernant l'application de la musique dans le film documentaire, une anecdote de Nicols (2015 : ix) démontre comment la musique peut fortement influencer la signification de ce genre de film. Pendant la projection, dans un cours universitaire, du film *Man with a Movie Camera* (1929) de Dziga Vertov, la plupart des étudiants se sont endormis. Avec l'ajout de la bande son enregistrée en 2003 par l'Orchestre Alloy, la réception des étudiants a radicalement changé. L'addition de la bande son a transformé ce film en un film plein de vitalité et de cohérence, ces éléments étant déjà présent dans le film muet, selon Nicols, mais éviscérées par le silence. Alter (2012 : 25, 36) confirme que la musique est une des forces les plus importantes dans le documentaire, puisqu'elle peut structurer le montage, déterminer le sens, établir le ton, encourager l'imagination, transmettre des idées et des sensibilités qui ne peuvent pas être énoncées ou montrées. Corner (2015 : 123) relève la capacité de la musique à mettre en relief la relation entre l'esthétique et la connaissance dans un documentaire et d'entrer dans le plan de présentation par une force contrastive, ironique ou comique. McMahon (2014 : 272) remarque que Resnais, Varda et Marker arrivent tous les trois à utiliser la musique

filmique comme un agent, une force qui s'engage constamment dans des négociations avec les images, le récit, et le contexte culturel et historique.

Deux considérations ont largement déterminé la sélection des neuf documentaires de cette étude. La première porte sur la présence suffisante de musique dans ces documentaires. Cinq des films comprennent de la musique ininterrompue, deux comprennent beaucoup de musique et les deux autres comprennent relativement peu de musique. La deuxième considération implique la variation des thèmes au sein du sujet politico-social. Les trois documentaires de Resnais (*Guernica*, *Les Statues meurent aussi*, *Nuit et brouillard*) sont surtout caractérisés par l'abstraction des idées et abordent les thèmes de la guerre, du colonialisme et de l'holocauste. Les trois documentaires de Varda (*L'Opéra Mouffe*, *Black Panthers*, *Mur murs*) se concentrent sur des communautés marginalisées. Un de ces films, qui porte sur le mouvement noir américain, est plus ouvertement politique tandis que les deux autres abordent plutôt des questions d'ordre social. Les trois documentaires explicitement politiques de Marker (*Cuba si!*, *La Sixième face du pentagone*, *Vive la baleine*) portent sur la révolution, la manifestation contre la guerre et la protection de l'environnement.

Dans l'analyse de ces documentaires, notre approche herméneutique s'inspire directement du fond unique de chaque film. L'interprétation n'implique donc pas de théorie préconçue, mais suit un cheminement herméneutique qui s'appuie plutôt sur la relation et le processus dialectique entre l'interprète et le film en question. Cette relation et ce dialogue reposent sur l'interaction et la tension entre la reconnaissance du contexte historique du film et celle du moment actuel de l'interprétation. Dans cette interaction, l'expérience et la connaissance préalable de l'interprète et une compréhension approfondie du film créent la possibilité d'une interprétation originale.

Dans l'analyse, la lecture de chaque film en entier a fourni une idée générale de la musique dans chaque cas. Ensuite, on a procédé à la sélection de certaines séquences selon la relation entre la musique dans ces séquences et les thèmes des films, et aussi par rapport à la signification musicale dans l'ensemble des éléments filmiques présents dans les séquences sélectionnées. Dans les séquences identifiées, nous avons examiné l'interaction entre, d'une part, les éléments musicaux, par exemple la mélodie, le rythme, la dynamique, le tempo, la structure, la texture, la tonalité ou le mode, l'harmonie, l'instrumentation, le timbre, le caractère, le style, le genre, et, d'autre part, les autres éléments filmiques. Les différentes fonctions de la musique par rapport aux thèmes politico-sociaux des films se sont révélées à partir de l'interaction entre tous ces éléments. (Le nombre de séquences analysées était limité par la portée de cette étude. En même temps, nous avons choisi des films et des extraits qui, en plus de leur contenu musical, nous permettaient de présenter un survol des thèmes socio-politiques les plus pertinents.)

Un résumé des rôles de la musique dans les films de fiction et les documentaires, établi à partir des écritures de différents chercheurs dans le domaine de la musique filmique, a servi comme guide et comme cadre de référence pour l'identification des fonctions dans les neuf films analysés pour cette étude. Certains rôles mentionnés dans ce résumé ne se sont pas manifestés dans les films analysés et il y avait, en outre, des chevauchements entre les caractéristiques de certains rôles. Ce résumé est présenté comme Annexe 2.

Le corps principal de ce mémoire se divise en quatre parties qui comprennent une introduction, une première partie, une deuxième partie et une conclusion. La première partie et la deuxième partie se constituent chacune de trois chapitres.

Les trois chapitres de la première partie présentent un aperçu du contexte politique, social, intellectuel et musical en France dans la période de 1945 à 1981.

La deuxième partie du mémoire comprend l'analyse d'extraits des films documentaires sélectionnés, tous produits entre 1950 et 1980 par Alain Resnais, Agnès Varda et Chris Marker. Une courte conclusion termine l'analyse de chaque film.

Partie I : Le Contexte politique, social, intellectuel et musical en France entre 1945 et 1981

Introduction

Afin de fournir un contexte aux documentaires analysés dans ce travail, tous réalisés entre 1950 et 1980, les trois chapitres de la première partie du mémoire visent à contextualiser la période qui commence en 1945, à la fin de la Deuxième Guerre mondiale, et qui se termine en 1981, l'année dans laquelle François Mitterrand devient le premier président socialiste de la Cinquième République française.

Puisque les thèmes traités dans les documentaires analysés portent sur des sujets politico-sociaux, le premier chapitre décrit certains faits qui se rapportent à la situation sociale et politique en France pendant la période de 1945 à 1981. Le deuxième chapitre présente un aperçu de la situation intellectuelle qui règne en France pendant la même période et qui influence fortement les cinéastes et les thèmes des documentaires en question. La musique constitue un élément de premier plan dans ces documentaires et comme l'objectif principal de cette étude est d'examiner le rôle de la musique des films par rapport à leur engagement politico-social, le troisième chapitre présente une vue d'ensemble de la situation musicale pendant cette période. La musique en France est examinée par rapport à une situation plus large, puisque les thèmes des films de Resnais, Varda et Marker franchissent les frontières nationales et les compositeurs ou les responsables de la musique dans leurs films se servent de pratiques musicales françaises aussi bien qu'internationales.

Chapitre 1 : La Situation politique et sociale

Pendant la Deuxième Guerre mondiale, la France est occupée par les Allemands de 1940 à 1944. Après la libération et l'expulsion des Nazis et du gouvernement collaborateur de Vichy, les Français se réunissent dans une célébration de leur liberté retrouvée. Bientôt, pourtant, ils sont confrontés à la réalité d'une situation dévastatrice sur le plan physique, militaire, politique, économique, et moral, ce qui rend nécessaire un renouveau de la nation (Jobs, 2007 : 19, 20). Charles de Gaulle, chef du mouvement France Libre, en exil pendant la guerre, devient chef du gouvernement provisoire de 1944 à 1946. En dehors de la honte de leur défaite et de l'Occupation, la France se trouve dans un désert politique, une situation que l'historien Tony Judt (2011b : 36) attribue au fait que la Résistance, qui a unifié différents partis et mouvements dans leur lutte commune contre les occupants fascistes, n'a pas suivi une vision de renouveau cohérente et bien articulée nécessaire pour la réunification d'une

nation divisée. En 1944, le Conseil national de la Résistance élabore une chartre qui comprend une combinaison d'idéals républicains et révolutionnaires (Micaud, 1946 : 292).

Après la guerre, le paysage politique se divise largement entre la droite (associée au fascisme) et la gauche (associée à la Résistance). Le thème du fascisme ressort fortement dans les deux documentaires, *Guernica* (1950) et *Nuit et brouillard* (1955), analysés dans cette étude, Resnais y exprimant de forts sentiments antifascistes. Pendant cette période de l'après-guerre, la plupart des Français considèrent la gauche comme le camp le plus honorable et, par conséquent, les Communistes et les Socialistes réussissent dans les élections initiales (Judt, 2005 : 79). À cette époque, on voit aussi la montée du Mouvement républicain populaire (MRP), un parti démocrate-chrétien constitué largement de Catholiques conservateurs qui, selon Judt (*Ibid* : 80), est bien placé dans le moment de l'après-guerre à cause de l'absence d'alternatives de la droite. Pendant le règne du gouvernement provisoire, le conseil de ministres se compose de communistes, de socialistes, de membres du MRP, de quelques autres partis plus petits, et d'un couple d'individus (Micaud, 1946 : 299). De Gaulle démissionne en janvier 1946.

La Quatrième République se forme en octobre 1946. En 1947 commence la guerre froide, le résultat d'une rupture de relations entre les alliés occidentaux et l'Union soviétique dans l'effort de chaque camp de limiter la domination géographique et politique de l'autre. L'influence de la guerre froide sur le gouvernement tripartite de la France se montre par la résurgence de la politique de droite. Selon Kisatsky (2003 : 616, 618), la plupart des membres du MRP sont pour l'unité continentale et un partenariat atlantique avec les États-Unis, tandis que les Gaullistes et d'autres nationalistes se méfient des plans de parrainage américain qui diluent, selon eux, la souveraineté de la France. Bell (2003 : 32) note que le début de la guerre froide divise les communistes et les socialistes et ces derniers s'alignent au MRP et à d'autres groupes centristes, laissant les communistes quelque peu isolés. La France commence ensuite à collaborer avec les États-Unis dans un programme de redressement de l'Europe occidentale.

Par sa collaboration avec les États-Unis, la France commence à prendre pied et à faire des gains. Rohatyn (1997/1998 : 642) remarque que cette alliance introduit « une ère de stabilité et de croissance sans précédent ». Toujours occupée par la guerre conventionnelle dans leurs colonies, la France ne fait pas encore directement partie de la course technologique de la guerre froide, ce que Pestre (2006 : 33, 34) attribue surtout à deux facteurs : le premier porte sur la division qui existe entre les scientifiques académiques et les ingénieurs liés à l'industrie et aux militaires, et le deuxième sur la domination dans la vie quotidienne des questions politiques, sociales et philosophiques, plutôt que des questions scientifiques. Pourtant, la modernisation de la France commence vers le milieu des années 1950.

Pestre propose trois raisons pour ce développement (*Ibid* : 35, 36) : l'influence des États-Unis, la reprise économique de la France, et l'abandon des guerres coloniales qui libère de l'argent pour un système nucléaire autonome. Selon Narang (2014 : 154), la France établit, dans les années à venir, une position unique au sein de l'OTAN par rapport à sa force nucléaire, et reste seul responsable du contrôle de cette force. Le documentaire *Le Chant du styrène* (1958) de Resnais suggère la menace du progrès technologique et du capitalisme, comme vécus par beaucoup de Français à cette époque, et ce film fait également allusion aux relations tendues entre la France et les États-Unis.

La question des colonies françaises constitue un défi majeur à la Quatrième République qui, malgré sa position politiquement instable, cherche à rétablir la puissance française (Thomas, 2007 : 207, 210). À cette époque, les activités coloniales impliquent principalement la lutte en Indochine, la guerre d'Algérie et la présence française en Tunisie et au Maroc. Les problèmes auxquels sont confrontés les pouvoirs français comprennent l'affûtage de la conscience politique des élites autochtones, la rhétorique anticolonialiste des États-Unis et de l'Union soviétique, et l'occupation par des pouvoirs étrangers de certaines colonies, mentionnés par Smith (1974 : 222). Comme défi complémentaire, Gamble (2010 : 147) mentionne aussi les problèmes d'administration de l'enseignement scolaire dans ces colonies.

La colonisation française de l'Indochine remonte aux années 1880 et continue jusqu'en 1954. En 1946, une guerre commence entre le mouvement national vietnamien (le Viêt Minh) et la France, quand cette dernière tente de récupérer leur territoire vietnamien, pris en mars 1945 par Japon, mais renoncé de nouveau après quelques mois (Herring, 2004 : 18). En 1950, les États-Unis commencent à aider la France contre le Viêt Minh (*Ibid* : 19). En 1954, l'administration coloniale de la France est vaincue à Dien Bien Phu par le Viêt Nam du Nord et ce dernier, soutenu par l'Union soviétique et la Chine, tente d'unifier le pays entier sous un régime communiste, tandis que le Viêt Nam du Sud se bat pour s'allier plus étroitement avec l'Occident (Spector, 2019 : s.p.). Un grand nombre de personnel militaire américain arrive au Viêt Nam du Sud en 1956 (James, 1989 : 122) et les États-Unis y forment un gouvernement non-communiste indépendant (Herring, 2004 : 19). Dans son film *La Sixième face du Pentagone*, Chris Marker fait participer, surtout par une bande son très animée, le spectateur à la marche de protestation contre la guerre au Viêt Nam qui a lieu en 1967 à Washington. Ce film démontre l'indignation d'un grand groupe de manifestants américains, constitué surtout de jeunes, avec cette guerre et avec l'administration du président Lyndon Johnson qui masque, selon une grande partie de la société américaine, la gravité du combat à ce stade de la guerre.

En ce qui concerne la guerre d'Algérie qui dure de 1954 à 1962, la violence et la cruauté qui accompagnent le conflit entre l'armée française et le Front de Libération Nationale (FLN) sont

souvent mises en relief par des chercheurs. Outre la terreur de cette guerre, l'effet sur la nation française est profond et cause une grande division dans la société. Jobs (2007 : 128, 129) remarque que le cas de l'Algérie diffère considérablement du cas d'Indochine dans l'imagination nationale des Français, parce que l'Algérie est considérée comme partie intégrante de la France métropolitaine et, autrement qu'en Indochine où la lutte financée par les Américains engage des soldats volontaires, l'armée française lance une mobilisation en masse de jeunes Français pour la guerre en Algérie. Par ailleurs, la présence des premiers Français en Algérie remonte à 1830 et ce pays est une des colonies françaises dans laquelle un grand nombre de Français d'origine métropolitaine se sont installés définitivement (Judt, 2005 : 285). Les faits et les avis mentionnés dans ce paragraphe soulignent combien l'Algérie est liée à la France sur le plan émotionnel, et que la guerre touche, en conséquence, à une grande partie de la société française. Bien que les médias de l'époque dissimulent la violence de la guerre d'Algérie, certains films français jouent quand même un rôle dans la médiatisation de cette guerre et font référence à ses réalités troublantes, par exemple *Muriel, ou le temps d'un retour* (1963) de Resnais et *Le Petit soldat* (1963) de Jean-Luc Godard. Ce dernier film est produit en 1960, mais la censure française ne permet sa sortie qu'en 1963.

L'année 1956 est une année importante en Europe surtout à cause de trois événements qui ont également un impact sur la France : La crise du canal Suez et la révolution hongroise, pendant l'automne de cette année, et le discours en février du chef de l'Union soviétique, Khrouchtchev, dans lequel il dénonce le stalinisme. La France est impliquée dans la crise du canal de Suez lorsque le président égyptien, Gamal Nasser, nationalise la Compagnie universelle du canal de Suez, une entreprise commune de la France et de la Grande-Bretagne. Allant à l'encontre de la proposition des États-Unis de former un consortium des pays maritimes principaux du monde, les Français et les Britanniques organisent des consultations secrètes avec Israël, et les trois alliés envahissent l'Égypte (Kecskés, 2001 : 53). En novembre, sous une forte pression des États-Unis et de l'Union soviétique, les agresseurs se retirent et acceptent l'installation d'une force de maintien de la paix des Nations Unies dans la région du canal de Suez (Judt, 2005 : 296, 297).

Simultanément avec la crise du Suez commence une révolution en Hongrie quand un grand nombre d'étudiants et d'intellectuels se rassemblent, le 23 octobre 1956, au centre de Budapest pour manifester contre des problèmes liés au régime répressif staliniste qui est en place depuis 1947. Selon Glaberman (1989 : 240), les demandes des manifestants comprennent, entre autres, le retrait des forces militaires soviétiques de la Hongrie et la cessation de l'épuisement de leur économie par l'Union soviétique. La manifestation se transforme en bataille quand les ouvriers apportant leur soutien aux manifestants et le gouvernement demandant du renfort des troupes soviétiques dont

quelques-unes sont déjà en Hongrie et d'autres encore en Russie (Arendt, 1958 : 26, 27). Devant l'impuissance des pouvoirs, un nouveau gouvernement se forme sous le communiste modéré, Imre Nagy, qui annonce des réformes. Pourtant, les soldats soviétiques lancent une attaque contre Budapest et renversent le gouvernement de Nagy, le remplaçant par János Kádár qui a plus de soutien soviétique (Judt, 2005 : 317). L'ironie de cette répression militaire est soulignée par la politique intérieure de « réforme » que Khrouchtchev mène en Russie.

Le chef de l'Union soviétique, Nikita Khrouchtchev, qui règne durant la guerre froide, est un communiste qui commence un procès de déstalinisation. En février 1956, il fait un discours à huis clos dans lequel il attaque les crimes et les défauts de l'ère de Staline (Judt 2011b : 2). Sa répression de la révolte des Hongrois contre leur gouvernement staliniste, est donc une action qui contredit ce discours. Quelques explications possibles de cette prise de position contradictoire sont proposées par Kecskés (2001 : 55) et Boyle (2005 : 557) : Khrouchtchev ne veut pas sembler être faible et ne veut pas risquer la possibilité d'être attaqué par les Américains, les Anglais ou les Français, ce qui peut résulter en la perte de Hongrie. En plus, Khrouchtchev se rend compte que sa dénonciation du stalinisme le place dans une position vulnérable dans son pays, et si les Soviétiques perdent la Hongrie, il risque d'être destitué par les stalinistes.

Les événements de 1956 ont des incidences sur la France. Kecskés (2001 : 48) remarque que la majorité de la société française s'indigne des actions des Nations Unies qui, dans le cas de la crise de Suez, déploient leurs forces pour garder la paix, mais dans le cas de la Révolution hongroise, condamnent seulement oralement les actions de l'Union soviétique. En outre, le manque d'aide aux révolutionnaires hongrois laisse la mauvaise impression aux Hongrois que les Français et les Anglais ignorent l'attaque des Soviétiques contre leur pays afin d'exploiter la situation pour leur attaque contre l'Egypte. Selon, Boyle (2005 :565), les divisions causées dans l'Occident par la crise de Suez et la Révolution hongroise sont avantageuses aux Soviétiques à court terme, mais à cause de ces événements l'Occident met en place des politiques plus solides pour le confinement de l'Union soviétique à long terme. Concernant l'influence du discours de Khrouchtchev, Jenson & Ross (1987 : 30) explique que, vers 1956, le Parti communiste français (PCF) monopolise, en grande partie, la définition de ce qui est considéré comme progressif, gauche et révolutionnaire en France, et bénéficie du soutien des ouvriers – le parti dirige, par exemple, le plus grand syndicat en France. Pourtant, ce parti est, selon ces auteurs, déconnecté de la réalité des changements économiques et sociaux de cette époque et qu'à cause d'une étroitesse d'esprit, ses chefs pratiquent la politique de l'autruche en niant le discours de Khrouchtchev et en défendant l'intervention soviétique en Hongrie. De cette manière le PCF perd la confiance de beaucoup de monde et aussi son hégémonie sur la gauche plus large en

France (*Ibid* : 31). Judt (2005 : 322) confirme que le communisme soviétique perd de son charme pour plusieurs sympathisants occidentaux.

En 1958, Charles de Gaulle se présente pour former un nouveau gouvernement en France et de s'occuper de la crise d'Algérie. La Cinquième République est née. En septembre 1959, le président De Gaulle propose l'autodétermination pour l'Algérie et en 1960 il entre en négociations avec le FLN (Judt, 2005 : 288). Avant le référendum de juillet 1962 dans lequel le peuple français vote massivement en faveur de l'indépendance de l'Algérie, un triste événement a pourtant lieu à Paris. En octobre 1961 un grand nombre d'Algériens sont tués, blessés et arrêtés par la police parisienne après leur participation à une manifestation qui se voulait pacifique contre un couvre-feu, instauré en septembre 1958 (Cole 2003 : 24). Quelques mois après cette tragédie, en juillet 1962, l'Algérie obtient finalement son indépendance.

La modernisation de la France, entreprise par De Gaulle, comprend, entre autres, une réforme économique (Balassa, 1979 : 940) et la transformation de l'infrastructure et de l'industrie (Judt, 2005 : 290). Selon Jobs (2007 : 270), la Cinquième République met aussi en relief les affaires politiques, sociales, culturelles des jeunes, mais il ajoute que, malgré l'encouragement aux jeunes de jouer un rôle plus significatif dans la société française, ce groupe commence à se heurter, vers la fin des années 1960, à De Gaulle et à son gouvernement rigide. Le mécontentement des jeunes augmente au fil des années et éclate en mai 1968 avec des manifestations d'étudiants qui commencent quelques mois avant à Nanterre et s'étendent ensuite au campus de la Sorbonne à Paris (Rudolph, 2008 : 315). Ambrosi et Ambrosi (1995 : 360) résume ces manifestations comme un assaut des jeunes contre toutes les contraintes, les autorités, les hiérarchies français, et contre les structures de famille, de société, et d'État. Les émeutes des étudiants s'étendent aux ouvriers et enclenchent ensuite des grèves industrielles dans différentes régions de la France, les ouvriers profitant de l'occasion d'exprimer leurs doléances qui comprennent, selon Collinet (1969 : 1155, 1156), la diminution de l'emploi vers la fin de 1967, les exigences d'augmentations de salaires et le besoin de la liberté d'expression syndicale des ouvriers. Par ces événements qui impliquent deux secteurs très importants de la société française, De Gaulle se trouve confronté à une crise grave. À l'époque de cette crise en France, les États-Unis vivent également une période bouleversante qui se montre par exemple dans les manifestations de proteste du mouvement noir, comme dépeintes dans le documentaire *Black Panther* (1968) d'Agnès Varda et dans la marche de protestation en 1967 contre la guerre du Viêt Nam, comme représentée dans le film *La Sixième face du Pentagone* (1968) de Chris Marker.

Après de longues négociations, le gouvernement signe, le 27 mai 1968, les accords de Grenelle. Selon Ambrosi & Ambrosi (1995 : 361), ces accords servent de base aux discussions entre les syndicats

ouvriers et patronaux, et prévoient l'amélioration des conditions de travail. En ce qui concerne le secteur d'éducation, la crise de 1968 a comme résultat la création de la « Loi d'orientation de l'enseignement supérieur », qui institutionnalise, selon Boudon (1979 : 671), la pratique de la politique et exige la mise en place des comités et des conseils qui représentent les étudiants et les enseignants. Grâce à cette loi, les universités françaises se diversifient et se décentralisent dans le but de fournir plus de choix aux étudiants et de desservir une plus grande section de la population (*Ibid* : 674). L'année 1968 est marquée comme une année de changements importants dans plusieurs régions du monde.

Charles de Gaulle démissionne en 1969. Il est remplacé par Georges Pompidou qui est président jusqu'à sa mort en 1974. La décennie qui commence après le décès de De Gaulle en 1970, s'accompagne d'un ralentissement économique en Europe occidentale et des pertes d'emploi dans les industries traditionnelles (Judt, 2005 : 453). La France s'approche de la fin des « Trente Glorieuses », comme s'appelle généralement la période de prospérité économique des trente ans après la Deuxième Guerre mondiale. Le président Pompidou et son premier ministre de 1969 à 1972, Chaban-Delmas, répondent aux défis auxquels fait face le pays, entre autres ceux décrits par les auteurs suivants : Chabal (2016 : 252) mentionne le nouvel intérêt pour l'individu et le petit groupe plutôt que pour la classe ou la nation. Limitant l'intervention de l'État, cette action met en avant les entreprises privées et la gestion industrielle à petite échelle. Un exemple de cette action, discutée par Chabal, et ce de l'usine horlogère LIP à Besançon qui est dirigé par les ouvriers entre 1973 et 1976. La lutte et la victoire des ouvriers de LIP sont représentées dans le film documentaire, *Puisqu'on vous dit que c'est possible* (1973), qui se compose de quelques petits films tournés par différents ouvriers et dont Chris Marker fait l'organisation et le montage. Judt (2005 : 460) ajoute que les unions du secteur tertiaire, telle que *Force ouvrière*, se battent pour les chômeurs et les jeunes. Bonin (2010 : 399, 402) mentionne des programmes pour le développement dans les secteurs comme la sidérurgie, l'informatique, l'espace, la construction navale et aéronautique, ainsi que la création des « champions nationaux » dans les secteurs publics, privés ou mixtes, pour affronter la compétition internationale. Camerlynck (1971 : 490, 495) souligne les réformes d'emploi par la majoration du salaire minimum et par les avantages accordés à la formation et au perfectionnement professionnel, comme prévus dans les accords de Grenelle.

Sur le plan politique, les années 1970 introduisent également des changements. Une situation importante qui se développe, est l'affaiblissement des partis de gauche. Chabal (2016 : 247, 248) attribue cette situation principalement à l'effondrement du marxisme, au renouveau du libéralisme et à la conception plus modeste de l'action politique. Les développements qui suivent comprennent la

formation du Parti socialiste en 1971, ce qui crée une plateforme unie pour les non-communistes gauchistes et les membres du PCF. Cette collaboration entre les socialistes, les communistes et certains spécialistes indépendants de la gauche s'appelle le « Programme Commun » et dure de 1972 à 1977. Judt (2011a : 237) considère cette collaboration comme une plate-forme pour la vraie démocratie sociale.

Valéry Giscard d'Estaing devient président en 1974 et gouverne jusqu'en 1981. À partir des faits mentionnés par certains chercheurs, il s'ensuit que le pluralisme, le libéralisme et le mondialisme sont des éléments qui priment durant son mandat. Rousseau (1981 : 834) note que le président d'Estaing poursuit l'atténuation du discours politique et la modération sur le plan idéologique : avec les communistes et les socialistes à gauche et les gaullistes à droite, il se situe au centre d'un continuum politique. Chabal (2016 : 254) remarque qu'il s'occupe des questions sociales et économiques par la promotion d'une société libérale avancée qui se concentre sur le pluralisme social, l'initiative individuelle et la démocratisation de la société. Joxe (2008 : 166) commente la contribution de d'Estaing dans le domaine de l'intégration de l'Europe et remarque que le président joue un rôle considérable dans l'augmentation des nombres de pays membres et dans le développement vers l'union économique et monétaire. Quelques réformes effectuées par son gouvernement comprennent des réformes des impôts, des lois plus libérales sur l'avortement et le divorce qui sont avantageuses aux femmes, des pensions plus adéquates pour les retraités et les personnes handicapées, la réduction de l'âge de vote à 18 ans (Rousseau, 1981 : 830).

La politique en Europe occidentale des années 1970 se caractérise par une émergence des partis à cause unique et selon Judt (2005 : 486, 487), trois groupes qui revêtent une importance particulière par leur impact durable, sont les mouvements des femmes, des environnementalistes et des activistes pour la paix. Cohen (2008 : 25) ajoute à cette liste des mouvements d'homosexuels, d'antiracistes, d'immigrés, et remarque qu'à cette époque, ces mouvements expriment une nouvelle forme d'engagement politique et d'identité sociale. Les intérêts autour de la femme qui commencent à entrer dans l'arène législative, comprennent le divorce, l'avortement, la contraception, l'égalité salariale, la garde des enfants et la violence domestique (Judt, 2005 : 487). Agnès Varda est une des activistes qui se battent pour les droits de la femme. Elle signe, par exemple, le « manifeste des 343 », une pétition en faveur de l'avortement dans laquelle plusieurs personnalités publiques telles que Simone de Beauvoir, Françoise Sagan, Catherine Deneuve et Jeanne Moreau reconnaissent s'être fait avorter (Bénézet, 2014 : 143). Plusieurs films de Varda reflètent son soutien du féminisme, dont deux exemples plutôt explicites sont *L'une chante, l'autre pas* (1976) et *Réponse de femmes* (1975). Ses

documentaires *L'Opéra Mouffe*, *Black Panther* et *Mur murs*, analysés dans cette étude, comprennent tous les trois des éléments féministes.

En ce qui concerne l'environnementalisme, Delporte (2012 : 260) remarque que cette question surgit à la télévision dans l'émission « La France défigurée » (1971-1978) qui se concentre surtout sur le paysage français menacé par les urbanistes et les pollueurs. Selon Bécot (2012 : 264), les syndicats français sont déjà conscients des enjeux environnementaux dans les années d'après-guerre, et s'occupent de questions telles que la gestion des ressources naturelles, la santé au travail, l'aménagement urbain, la dégradation de l'environnement, ce dernier notamment en contexte coloniale. Au cours des années 1970, un ministère qui s'occupe de l'environnement est créé et la législation s'élargit dans un esprit libéral (Boullet, 2012 : 264). Le documentaire *Vive la baleine* montre la sensibilité aiguë de Chris Marker à l'égard de la protection de l'environnement. Même si la vision exprimée dans ce documentaire fait bien partie des préoccupations de l'époque qui voit aussi la naissance de l'organisation Greenpeace, une décennie après le World Wildlife Foundation, le spectateur contemporain demeure frappé par sa prévoyance et sa franchise.

Dans les élections de 1981, François Mitterrand, qui perd de justesse contre d'Estaing dans les élections de 1974, s'assure de l'appui des socialistes, des communistes, et des environnementalistes, et devient le premier chef d'État socialiste élu par suffrage direct en Europe (Judt, 2005 : 551).

Chapitre 2 : La Situation intellectuelle

La voix des intellectuels français joue un rôle très important dans la période de l'après-guerre. Non seulement acquièrent-ils une grande autorité dans la société française, mais ils sont également respectés par un public international. Avouant l'influence diminuante du rôle de l'intellectuel français dans les années à venir, surtout à cause de la mondialisation, Howard (1998 : 39) met en relief la relation étroite entre l'intellectualisme et la politique en France et décrit l'intellectuel français comme un « animal politique ».

Dans la période de 1945 à 1956, de nombreux intellectuels français, tels que Jean-Paul Sartre, Emmanuel Mounier, Simone de Beauvoir, Maurice Merleau-Ponty, Albert Camus, Raymond Aron, et François Mauriac exercent une grande influence sur la société française. Selon Judt (2011b : 11), ces intellectuels contrôlent le territoire culturel, déterminent les termes du discours public et influencent les préjugés et le langage de leur public. Peu après la Libération, quelques articles sur la formation d'une nouvelle société libre apparaissent dans les magazines intellectuels et les journaux. De tels articles par Jean-Paul Sartre et Albert Camus apparaissent respectivement dans la première édition (1945) de la revue *Les Temps Modernes*, dont Sartre est fondateur et éditeur, et dans le journal

de résistance, *Combat* (Jobs, 2007 : 20). Dans les derniers mois de sa vie, l'écrivain Paul Valéry (1871-1945) offre un grand soutien à la reconstruction nationale (Kelly & Flood, 2000 : 19) et quelques années plus tard, Simone de Beauvoir écrit dans ses *Mémoires* qu'elle a réclamé après la Libération une transformation radicale de la société (citée par Jobs, 2007 : 20).

L'importance du communisme et du marxisme dans la situation intellectuelle de l'après-guerre en France se révèle clairement dans les sources d'information. Micaud (1954 : 286) et Judt (2011b : 1) remarquent que l'affaiblissement des voix des intellectuels de droite et la radicalisation de celles de la gauche après la Libération, ont comme résultat une période de douze ans où beaucoup d'intellectuels, d'écrivains et d'artistes français sont emportés dans le tourbillon du communisme, même si la plupart d'entre eux ne deviennent pas membres du parti communiste. Selon Micaud (1954 : 289), ce sont surtout les adeptes de l'existentialisme, tels que Jean-Paul Sartre, Albert Camus, Simone de Beauvoir et Maurice Merleau-Ponty, qui trouvent refuge dans le communisme pendant cette période tumultueuse. Il explique que l'échec de la nation française de maintenir, à cette époque, ses institutions et ses idéaux, se solde par la tentative des existentialistes de chercher des raisons d'agir dans un monde sans destin ou valeurs morales – le communisme, qui présente l'alternatif d'une sous-communauté, répond à leur besoin de croire, d'appartenir, de réagir.

En ce qui concerne le marxisme en France pendant cette période de l'après-guerre, il manque parfois une vision claire de ce phénomène parmi les intellectuels. Judt (2011a : 182) attribue ce flou au fait que plusieurs d'entre eux ne sont pas intéressés par l'économie, ce qui est important, en outre des considérations philosophiques, à la bonne compréhension des idéaux du marxisme. Différents auteurs décrivent l'engagement de certains intellectuels français avec le marxisme. Deux auteurs résument respectivement l'engagement de Sartre et de Merleau-Ponty qui ne sont pas membres du parti communiste. Rockmore (1980 : 187) remarque que Sartre trouve dans l'existentialisme un « fondement humain » pour l'anthropologie du marxisme, mais qu'il a de la peine à relier la philosophie du marxisme à la société. Sur l'engagement de Merleau-Ponty, Borg (1975 : 482) note que cet intellectuel tente d'aborder les problèmes socio-politiques en utilisant le marxisme comme modèle, mais qu'il abandonne finalement son projet à cause du manque de compréhension concrète du marxisme qui l'empêche d'y associer sa propre philosophie. D'autres intellectuels comme Henri Lefebvre et Louis Althusser, tous les deux membres du parti communiste, voient, selon Judt (2011a : 75), dans ce parti la possibilité d'employer l'ensemble des côtés théoriques et pratiques du marxisme.

La violence et la révolution sont des questions importantes débattues par les intellectuels de la période de l'après-guerre et il existe d'entre eux une différence d'opinion sur le sujet de la justice. Micaud (1954 : 289, 290) discute du sentiment de culpabilité que vivent plusieurs intellectuels français à

cause de leurs privilèges et dont ils croient pouvoir être délivrés en luttant pour la cause des ouvriers. Ces intellectuels associent le communisme avec la justice, même si les moyens communistes impliquent aussi la révolution. Tel est le cas de Simone de Beauvoir qui justifie la violence criminelle de la politique stalinienne dans un article publié dans *Les Temps moderne* d'octobre 1946, en écrivant : « On ne peut juger un moyen sans la fin qui lui donne son sens » (Mattéi, 2005 : 70). L'adhésion d'Emmanuel Mounier à la valeur intrinsèque de l'action révolutionnaire se montre, selon Judt (2011b : 41), par le fait qu'il n'exprime aucun regret au sujet de la prise du pouvoir de Prague par les communistes en 1948. Une personne qui soutient, au contraire, une société démocratique et non-violente, est l'intellectuel Raymond Aron. Curtis (2004 : 14) note qu'Aron critique les existentialistes pour leur haine de la bourgeoisie et pour leurs écritures qui justifient la privation de la liberté par le totalitarisme et la terreur. En 1955, Aron publie son livre, *L'Opium des intellectuels*, dans lequel il analyse l'attraction qu'exerce le marxisme sur les intellectuels français gauchistes (Déli, 2000 : 41). Il prétend, selon (Brombert, 1955 : 14) que les intellectuels qui sont attirés par le communisme et par l'esprit de révolution, ont l'illusion de perpétuer une grandeur passée qui se lie à la Révolution de 1789.

La plupart des intellectuels se sentent menacés par l'influence américaine sur la culture française et par l'afflux de produits américains dans leur pays entraîné par l'aide économique des États-Unis pendant la période de l'après-guerre. Judt (2011b : 200) note qu'une hostilité contre tout ce qui est américain se révèle par les articles publiés entre 1948 et 1953 dans les revues et les journaux tels que *Témoignage Chrétien*, *Esprit* et *Observateur*. Selon Brombert (1955 : 15), la lutte des intellectuels pour protéger la culture française contre l'influence des idéaux américains, est une autre raison pour l'attrait du communisme et des Soviétiques. Il existe, pourtant, des intellectuels anticomunistes qui s'opposent également contre la menace et les valeurs étrangères des Américains, comme le catholique François Mauriac (Judt, 2005 : 218). La production moderne et la culture de consommation sont deux éléments contre lesquels protestent les antiaméricains (Jobs, 2007 : 239).

Comme indiqué ci-dessus, la confiance en le communisme se diminue dès 1956 en France. En Europe central, cette érosion de la crédibilité du communisme s'étend également au langage marxiste, mais malgré cette situation, le marxisme comme théorie continue, selon Judt (2011b : 280, 281), à rester vivant dans le milieu intellectuel en France, ce qui l'éloigne de son public en Europe orientale. Cependant, une publication qui soutient un avis opposant à celui exprimé dans les revues d'orientation marxiste telles que *Les Temps Modernes* et *Le Nouvel Observateur*, est l'éditorial titré « Les Flammes de Budapest », publié juste après la révolution hongroise, par Albert Béguin, l'éditeur de la revue de gauche catholique, *Esprit* (Déli, 2000 : 43). Selon l'opinion virulente de Béguin, cette révolution fait

preuve que l'expérience communiste est pourrie et que le marxisme a contaminé le socialisme en le transformant en une monstruosité (*Ibid* : 45, 46). Judt (2005 : 322) remarque qu'à partir de ce moment le communisme s'associe à l'oppression et non à la révolution, ce qui a comme résultat que les intellectuels français déplacent leur attention du communisme à la crise coloniale (Judt, 2011b : 283).

Pendant beaucoup d'années, le colonialisme est un thème important dans le discours intellectuel français. Les penseurs marxistes, tels que Sartre et ses contemporains, s'intéressent, selon Judt (2011a : 237), aux colonies françaises dans plusieurs régions du monde et encouragent les revendications de liberté de leurs mouvements nationaux. Le rôle important des intellectuels dans la question coloniale se montre, par exemple, par la constatation de Winock (1984 : 12) que les intellectuels de cette époque développent leur propre action hors des organisations partisans. Judt (2011b : 284) confirme que le PCF ne prend pas de forte position sur la question algérienne, ce qui force certains intellectuels de trouver d'autres critères d'engagements. Selon Martin (2008 : 216, 217), certains défenseurs des droits de l'homme, des intellectuels catholiques et la presse libérale forment dès 1950 une coalition qui s'oppose à la politique coloniale répressive, surtout de l'Indochine et de Madagascar. Il remarque que la situation de sécurité, surtout en Afrique du Nord, provoque un débat public important en France au cours de 1952, l'année pendant laquelle la violence politique éclate en Tunisie et au Maroc.

Plusieurs chercheurs discutent la crise de la guerre d'Algérie et les divisions qu'elle cause dans la société française. Droz (1985 : 81, 82) décrit cette crise comme une guerre d'opinion et l'unique exemple d'un épisode qui prend l'ampleur d'un drame national. Crouzet (dans Sirinelli, 1988 : 73) souligne que la guerre d'Algérie est aussi « une bataille de l'écrit ». Parmi les « armes » qui sont utilisées se trouvent les pétitions qui jouent, selon Sirinelli un rôle indéniable. Les différentes pétitions, qui montrent la division dans la société française, comprennent celles qui demandent que l'Algérie demeure un territoire indissociable de la métropole, celles qui demandent l'indépendance immédiate de l'Algérie et celles qui favorisent l'ouverture des négociations et la conciliation (*Ibid* : 92, 93). Le « Manifeste des 121 », une pétition de 1960 signée par 121 écrivains, artistes et universitaires, parmi lesquels se trouvent Sartre, De Beauvoir, Claude Roy, Marguerite Duras, Pierre Vidal-Naquet, André Breton, encourage le refus des soldats de prendre les armes contre les nationalistes algériens (Judt, 2011b : 287). En opposition avec ce groupe, le « Manifeste des intellectuels français » d'octobre 1960, signé par plus que 300 intellectuels, surtout des universitaires, attaque les « déclarations scandaleuses » de la pétition « des 121 » et confirme son soutien de l'État et les activités de l'armée française (Sirinelli, 1988 : 94, 96).

Les femmes et les jeunes font également partie des groupes qui s'opposent à la guerre d'Algérie. Une des fortes voix qui s'élève à un moment où les jeunes femmes sont encore exclues aux projets de nature ouvertement politique, est celle de Françoise Sagan qui, selon Jobs (2007 : 133), expose en 1960 son dégoût pour la torture d'une jeune fille algérienne, Djamilia Boupacha, dans un éditorial de *L'Express*. Par solidarité, un article de Simone de Beauvoir dans *Le Monde* exprime un soutien ferme pour le cas de Boupacha et met en relief l'indifférence face au scandale de la torture (Surkis, 2010 : 41). En ce qui concerne les jeunes, l'historien Pierre Vidal-Naquet documente les expériences par rapport à la torture de ces membres de la société qui sont appelés de toutes les classes et régions de la France. Il contribue l'étendue de cette caractéristique effrayante du conflit algérien surtout au fait que les jeunes soldats ne participent pas à une guerre conventionnelle, mais tentent plutôt de contrôler une population indigène de dix millions de personnes par la réinstallation forcée et par des camps de concentration (Jobs, 2007 : 131). Certains groupes de jeunes qui reflètent l'activisme de l'ensemble de l'échiquier politique sur la question algérienne, sont relevés par Winock (1989 : 33). Il mentionne l'Union nationale des étudiants de France, l'Union des étudiants communistes, l'Organisation étudiante socialiste et l'Union générale des étudiants musulmans. Selon Jobs (2007 : 132), le radicalisme des étudiants de cette époque tente d'influencer l'opinion publique française par des altercations générales.

Vers 1952, les opinions divergentes de Sartre et Camus sur la gestion de la guerre d'Algérie, mène à la rupture de leur relation. Camus dénonce la violence révolutionnaire (Aronson & Perronin, 2005 : 55) et lance un appel au dialogue et à la réconciliation entre la communauté indigène et la communauté française en Algérie (Drake, 1999 : 19). Sartre, d'autre part, dénonce fortement le colonialisme et accentue le besoin d'une nouvelle gauche anticoloniale. À partir de 1959, sa position devient plus radicale et dans sa préface du livre de Frantz Fanon « Les Damnés de la terre » (1961), qui parle des effets déshumanisants de la colonisation, il exprime fortement son soutien de la violence révolutionnaire des mouvements anticoloniaux (*Ibid* : 23, 27).

Il n'existe, selon Hewitt (2007 : 63), pas de relation importante, politiquement ou culturellement, entre Cuba et la France avant la révolution cubaine qui dure de 1953 à 1959, mais pendant cette période révolutionnaire, Cuba intègre, temporairement, la conscience nationale française, grâce à la couverture médiatique de la révolution, et grâce à Carlos Franqui, directeur du journal cubain, *Revolución*, qui invite certaines personnalités culturelles de Paris pour venir observer le progrès de la révolution. Vincenot (2004 : 11) indique pourtant un exemple de contact culturel entre les deux pays avant cette période : Henri Langlois, cinéophile et archiviste de films influent dans le cinéma français, participe à la création en 1951 de la première Cinémathèque de Cuba.

Selon Hewitt (2007 : 64), Jean-Paul Sartre, accompagné de Simone de Beauvoir, est le seul à répondre à l'invitation de Franqui dans l'espoir d'être témoin d'un nouveau régime révolutionnaire qui suit un modèle non-soviétique. Après cette visite qui dure du 22 février au 20 mars 1960, Sartre publie en juin et juillet une série d'articles, titrée « Ouragan sur le sucre » dans le journal *France-Soir* (*Ibid* : 64, 65). Beauvoir écrit dans *La Force des choses* publié en 1963 : « Pour la première fois de notre vie, nous étions témoins d'un bonheur qui avait été conquis par la violence » (Dauphin, 2003-2004 : 123).

Sartre est très impressionné par la révolution cubaine, à tel point qu'il adopte, selon Swartz & Zolberg (2007 : 217), une nouvelle idée pour la transformation socialiste dans le tiers-monde, un marxisme reformulé qui se penche vers un côté humaniste et qui le distancie du marxisme officiel de l'Union soviétique et des partis communistes européens. Selon Paolucci (2007 : 246, 250), Sartre croit voir dans la révolution cubaine la réalisation de sa vision sur la relation idéale entre la liberté et l'humanisme, et avec la guerre d'Algérie battant son plein, Cuba serait la preuve que le tiers-monde peut être victorieux sur l'impérialisme. Dans son film *Cuba si!*, Chris Marker fait l'éloge de Fidel Castro, leader de cette révolution, et présente les célébrations des Cubains, libérés de leur leader marionnette, le président Batista, et de la domination américaine. Pourtant, la détérioration des idéaux de la révolution cubaine que Sartre rencontre plus tard pendant une deuxième visite à cette île, le fait perdre, selon Murphy (1996 : 39, 43), ses illusions sur cette révolution et vers les années 1970, il abandonne son projet du marxisme existentiel au profit d'un modèle maoïste. Attiré par l'élan insurrectionnel des maoïstes par rapport au prolétariat (Wolin, 2017 : 204, 205) et par leurs idéaux d'égalité politique au sein de leurs groupes nationaux, régionaux et locaux (Fields, 1984 : 156), Sartre participe aux activités de la « Gauche prolétarienne », le groupe maoïste le plus radical en France, actif entre 1968 et 1973.

En France, le mouvement de la négritude, qui se bat en faveur des droits égaux et de la décolonisation, est né dans les années 1930, et au cours des années, des personnes de différentes convictions politiques en font partie. Le soutien pour ce mouvement se manifeste surtout dans le domaine de la littérature. Sartre est une des personnes qui confère de la crédibilité à cette cause par sa collaboration avec des intellectuels noirs (Jules-Rosette, 2007 : 267) et par les publications, à partir de 1946, des informations sur l'Afrique du nord et Madagascar dans sa revue *Les Temps modernes* (Städtler, 2002 : 95). En 1948, Sartre rédige une fameuse préface intitulée « Orphée noire » à *L'Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de la langue française*, édité par l'immigré sénégalais Léopold Sédar Senghor, et selon Swartz & Zolberg (2007 : 217) cette préface devient un point de référence théorique pour les intellectuels noirs. Paris-Alioune Diop, un Sénégalais qui enseigne en France, fonde la revue

Présence africaine en 1947, et deux ans plus tard aussi une maison d'édition, dont le comité de patronage comprend, pendant certaines périodes, Emmanuel Mounier (éditeur de *L'Esprit*), Paul Rivet (directeur du Musée de l'homme), André Gide, Aimé Césaire, Richard Wright, Michel Leiris, Senghor, Camus, Sartre, Josephine Baker et Louis Armstrong (Jules-Rosette, 2007 : 269). Le film *Les Statues meurent aussi*, produit en 1953 par Alain Resnais et Chris Marker, représente des éléments typiques du mouvement de la négritude.

La guerre américaine au Viêt Nam a une forte résonance dans le monde entier et soulève aussi des questions autour des racines coloniales françaises qui se trouvent à l'origine de cette guerre. Croombs (2014 : 496) décrit la relation de la France avec son ancienne colonie comme une relation lourde de complications idéologiques. Ces dernières comprennent la défaite humiliante que la France subit en 1954, le fait que la France est partiellement responsable de la présence militaire ultérieure des États-Unis au Viêt Nam, et le fait que les Nord-Vietnamiens sont soutenus par l'Union soviétique qui, depuis l'invasion de Hongrie en 1956, devient l'objet du mépris des intellectuels français de la gauche radicale. Jalabert (1997 : 69, 73) constate que les mouvements d'opposition qu'enclenche cette guerre dès son début, surtout aux États-Unis, impliquent aussi la France où un grand nombre d'étudiants et d'intellectuels se mobilisent en différents groupes, à partir de 1965, pour protester contre elle. Leurs activités atteignent son zénith le 21 octobre 1967 où 35 000 personnes se réunissent dans les rues de Paris en solidarité avec la marche de protestation sur le Pentagone aux États-Unis. Le besoin de participer à cette mobilisation, s'aligne, selon Rousseau (1996 : 81), surtout au fait que la cause vietnamienne fournit aux Français l'occasion d'appartenir à un mouvement politique global. Deux aspects de la société française des années 1960, mentionnés par Jobs (2007 : 275, 279), pourraient être liés à cet avis de Rousseau, à savoir le développement des médias visuels qui encourage une expérience internationale plus large, et une conscience politique croissante parmi les jeunes. L'activisme pendant la guerre d'Algérie fait, par ailleurs, partie de l'expérience de beaucoup de Français. Jalabert (1997 : 80) est d'avis que la mobilisation des différents groupes qui collaborent, malgré certains désaccords, dans le but de protester contre la guerre au Viêt Nam, peut être vue comme une formation dont ils se serviraient bien au moment de l'éclatement des émeutes de mai 1968.

Il semble que l'impact de la crise de mai 1968 soit plus visible dans une nouvelle identité sociétale que sur le terrain politique. Deux résultats positifs de la crise sont notés par Boudon (1979 : 670) : premièrement, la reconnaissance du droit d'un membre de la société de questionner ouvertement la légitimité de l'autorité et, deuxièmement, l'égalité totale de tous les membres de la société devant la loi. Cohen (2008 : 23) remarque qu'il existe, par ailleurs, une reconnaissance de la participation du

public aux débats des grandes questions dans la société française. Bertaux, Linhart & le Wita (1988 : 84) accentuent le rôle que jouent les médias dans la formation de ce nouvel ordre, surtout par le tournage avec les premières caméras mobiles, les commentaires « à chaud » des journalistes, et les interviews en direct des leaders d'étudiants. Ce rôle plus actif des médias est identifié par Sirinelli (1990 : 161) comme une des raisons de la crise d'identité des intellectuels de cette époque puisque l'attraction des médias entraîne la montée de la culture de masse, et le prestige médiatique remplace de cette manière le prestige de l'intellectuel. Deux mouvements importants, tous les deux liés aux droits de l'homme, influencent fortement le monde intellectuel des années 1970. Le premier est celui de la « nouvelle philosophie » dont les adhérents lancent, selon Chabal (2016 : 248), une attaque sévère contre le totalitarisme et le marxisme. Murphy (1989 : 163) explique que les « nouveaux philosophes » apparaissent sur la scène parisienne à la suite de la publication française en 1974 du livre *L'Archipel du Gulag* du dissident russe Alexandre Soljenitsyne une œuvre qui critique les camps de travail forcé en Union Soviétique. Horvath (2007 : 880, 885) note que ces philosophes, appelés « les enfants de Soljenitsyne », préconisent les droits de l'homme comme un cadre dominant de l'activisme radical, au lieu de la notion de la dictature révolutionnaire comme soutenue par le marxisme. Le deuxième mouvement implique une nouvelle idéologie inspirée par l'impulsion de défendre les opprimés et les persécutés. Pandolfi & Corbet (2011 : 465) lient cette idéologie humanitaire au travail de Michel Foucault et surtout à ses concepts de biopolitique et de gouvernementalité, développés entre 1974 et 1983, qui sont devenus, selon elles, la pierre angulaire d'une perspective sur les limites et la légitimité de l'action humanitaire. Horvath (2007 : 907) constate que cette idéologie remplace l'ancien « privilège révolutionnaire » associé avec l'idéologie marxiste, par un « privilège humanitaire ». Une expression concrète des principes de cette idéologie se manifeste, par exemple, dans l'effort d'un groupe de personnes comprenant des intellectuels français, qui rejoint l'association *Médecins sans frontières* dans leur campagne de recueillir des fonds pour un navire-hôpital qui doit sauver les réfugiés indochinois fuyant des régimes révolutionnaires (*Ibid* : 903). Un peu plus de vingt ans après la fin de la guerre de l'Indochine française, l'acte de grâce de ces intellectuels français peut être vu comme une demande de pardon pour la dette coloniale de la nation française.

Les années 1970 marquent la fin d'une époque du milieu intellectuel français, ce qui, selon Chabal (2016 : 244), se symbolise par la mort de Jean-Paul Sartre en avril 1980. Chabal remarque que les socialistes qui arrivent au pouvoir en 1981 sont très conscients du manque de volonté chez les intellectuels de confirmer les principes de la gauche qui les identifiaient autrefois. Une des raisons les plus évidentes de cette situation, notée par Sirinelli (1990 : 155), est que la plupart des intellectuels

ont considéré jadis le marxisme comme une « religion de salut terrestre » et qu'ils ont perdu leur foi au moment où cette « religion » a perdu sa crédibilité.

Chapitre 3 : La Situation musicale

Afin de mieux comprendre la situation musicale en France après la Deuxième Guerre mondiale, une vue d'ensemble des développements musicaux en France et dans d'autres pays depuis le début du XX^e siècle sera utile. Les développements musicaux en France sont étroitement liés à la situation musicale dans le reste du monde et sont étudiés dans le cadre de cet ensemble plus large.

Le XX^e siècle voit des innovations diverses et radicales dans le domaine de la musique occidentale, pour lesquelles une base est déjà jetée vers la fin du XIX^e siècle par les compositeurs impressionnistes. Claude Debussy et Maurice Ravel, deux compositeurs français très importants du mouvement impressionniste, entament la voie du modernisme musical. Miller (1972 : 195) constate que les compositeurs français sont les premiers à progresser de la domination du romantisme allemand vers de nouveaux modes de pensée musicale qui se développent vers la fin du XIX^e siècle. Quelques caractéristiques de l'impressionnisme comprennent la création d'une ambiance brumeuse, surtout par des accords parallèles en quintes et octaves, l'utilisation des modes et de la gamme par tons, la liberté de rythme et l'absence de barres de mesure régulières, un flou de forme et des registres extrêmes (*Ibid* : 169).

Depuis 1910, la plupart des éléments conventionnels de la musique occidentale sont mis en question et subissent, selon Goléa & Brockway (1965 : 22), des mutations révolutionnaires. En 1909, le compositeur autrichien, Arnold Schönberg, compose des morceaux atonaux et vers 1921, il commence à appliquer le système dodécaphonique, une technique de composition qui implique l'utilisation des douze tons de la gamme chromatique, attribuant une valeur égale à chaque ton et créant des séries en évitant la répétition d'un ton avant que tous les douze tons ne soient entendus (Human, 2005 : 211, 259). Miller (1972 : 189) ajoute que la série de douze tons remplace la gamme comme base de la composition et que sa mélodie, son harmonie et ses thèmes sont dérivés de la série. Alban Berg et Anton Webern, deux élèves autrichiens de Schönberg avec lesquels il forme la *Seconde école de Vienne*, continuent son système dodécaphonique (Pousseur, 1970 : 767, 768). À partir de 1950, Webern commence à ajouter la sérialisation rythmique au sérialisme de tons et bientôt, différents compositeurs introduisent la sérialisation à la dynamique, au timbre et à la texture, ce qu'appelle Miller (1972 : 190) le multi-sérialisme. Le sérialisme intégral se réfère au traitement sériel de tous les éléments musicaux dans une composition, y compris même l'instrumentation (Griffiths, 2001b : 117).

René Leibowitz, compositeur et professeur franco-polonais qui s'établit à Paris en 1926, est un grand défenseur du dodécaphonisme de Schönberg, dont il est un ancien élève. C'est d'ailleurs lui (et non pas Schönberg) qui invente ce terme. Leibowitz publie quelques œuvres théoriques pour exposer cette technique de composition et organise des concerts dans plusieurs pays européens, ainsi qu'un festival international de musique de chambre à Paris en 1947 (Meine, 2001 : 501). Parmi les étudiants français de Leibowitz qui composent selon la technique stricte de Schönberg, sont Antoine Duhamel, André Casanova, Maurice le Roux et Pierre Boulez, ce dernier abandonnant plus tard la technique stricte pour suivre le sérialisme intégral, comme dans son œuvre *Structures I* pour deux pianos (Goléa & Brockway, 1965 : 26, 27). D'autres styles de musique occidentale qui se développent avant la Deuxième Guerre mondiale, comprennent le postromantisme de Camille Saint-Saëns, Gabriel Fauré, Sergei Rachmaninov et Edvard Grieg, l'expressionnisme d'Arnold Schönberg et d'Alban Berg, le néoclassicisme d'Igor Stravinsky, Sergei Prokofiev, Paul Hindemith et Anton Webern, le *Gebrauchsmusik* d'Hindemith, le ragtime de Scott Joplin et de Zez Confrey (Miller, 1972 : 168-170). En 1920, un groupe de six compositeurs français qui s'appelle « Le Groupe des Six ou Les Six », comprenant Darius Milhaud, Arthur Honegger, Francis Poulenc, Germaine Tailleferre, Georges Auric et Louis Durey, forment un mouvement de nature néoclassique, anti-impressionniste et antiromantique (Machlis, 1980 : 202, 203). Ils sont influencés par les idées d'Erik Satie et de Jean Cocteau et intègrent le creuset artistique de Montparnasse.

En ce qui concerne la situation des compositeurs en Europe pendant la guerre, différents aspects, quelques-uns assez positifs et d'autres plutôt négatifs se révèlent dans les commentaires de certains chercheurs. McMahon (2014 : 16) constate que les activités des compositeurs en France continuent pendant l'Occupation et, même s'il y a une obligation de prioriser la musique allemande sur les programmes de concert, les compositions de certains compositeurs français comme Francis Poulenc, Arthur Honegger et André Jolivet se font néanmoins entendre. Cependant, selon McMahon, les œuvres d'avant-garde font l'objet d'une censure stricte des nazis et les compositeurs qui cherchent un nouveau style de musique sont obligés d'organiser des concerts clandestinement. Obi-Keller (2015 : 15) est d'avis que la guerre influence profondément les compositeurs à Paris et qu'il y a souvent un manque de ressources qui a comme résultat une situation précaire. Machlis (1980 : 432) commente le bombardement des opéras et des salles de concert dans plusieurs villes en Europe, comme Londres, Vienne, Berlin, Hambourg, Milan, ce qui bouleverse évidemment la vie des compositeurs et des musiciens. Il y a également un exode devant la menace génocidaire d'Hitler et, à la fin de la guerre, certains compositeurs européens éminents dont Stravinsky, Schönberg, Béla Bartók, Hindemith, Darius Milhaud, Ernst Krenek et Bohuslav Martinu se trouvent aux États Unis où ils influencent, selon Machlis, considérablement la vie musicale américaine. En ce qui concerne les

activités musicales dans les camps de concentration, Sprout (2004 : 269, 270) remarque qu'il y a souvent des interprétations de différents genres de musique et d'une grande variété de compositeurs dans plusieurs camps et qu'en 1941, par exemple, Olivier Messiaen, présente dans le camp où il est emprisonné, la première de son œuvre *Quatuor pour la fin du temps*, composée en captivité.

Le renouvellement qui caractérise plusieurs secteurs de la société française dans les années après la Deuxième Guerre mondiale, s'étend également à la vie culturelle et à différentes formes d'art. Quelques exemples de ces formes, mentionnés par McMahon (2014 : 23, 24), sont la mode, le théâtre, la littérature et la critique, les arts plastiques, le cinéma et la musique. Dans le monde de la musique les moyens de transmission se développent considérablement et cela influence profondément les techniques de composition et d'interprétation. La popularisation de nouvelles technologies, telles que la radio, la télévision, le cinéma, l'enregistrement sur bande et les systèmes de sonorisation ont un impact considérable sur le développement de la musique. Di Scipio (2000 : 250, 251) remarque qu'une nouvelle perception de l'utilisation de la technologie dans le monde musical se développe déjà depuis le début du XX^e siècle et il mentionne certains nouveaux instruments qui apparaissent dans la première moitié du XX^e siècle, par exemple les orgues électroniques Hammond et Wurlitzer, le telharmonium, un orgue basé sur la technologie du téléphone, les « électrophones », qui sont des applications de générateurs électriques, tels que le théremin, les ondes Martenot, le trautionium et le mixtur-trautionium. Christoph Wagner (1996 : 12) est d'avis que les ondes Martenot sont surtout populaires comme instrument électronique avant l'arrivée du synthétiseur et selon lui, il y a plus de mille compositions pour cet instrument comprenant celles de Ravel, de Milhaud, d'Honegger et de Messiaen.

Un élément important dans les nouveaux développements musicaux du XX^e siècle, est celui du timbre. Les nouvelles possibilités technologiques dont les compositeurs peuvent se servir, ainsi que l'expérimentation avec de nouvelles possibilités de son sur les instruments de musique traditionnels, élargissent le vocabulaire du timbre de manière révolutionnaire. Les différents types d'expérimentation avec les instruments traditionnels comprennent, par exemple, les œuvres d'Edgard Varèse, dans lesquelles il exploite dans les années 1920 les sonorités de la percussion de manière inédite et qui servent d'un des points de départ aux compositeurs expérimentaux qui apparaissent un quart de siècle plus tard (Machlis, 1980 : 453). Il y aussi de nouvelles techniques de l'archet, mentionnées par Miller (1972 : 179), qui comprennent, par exemple, le *sul ponticello* (le coup d'archet tout près du chevalet) et le *col legno* (le coup d'archet utilisant le bois au lieu des poils) utilisées dans les troisième, quatrième et cinquième quatuors à cordes de Bartók. Quant au piano, certaines nouvelles techniques comprennent le pincement des cordes d'un piano à queue et la

production des *glissandos* (le glissement des doigts) sur la longueur des cordes, comme dans le morceau de piano *Banshee* (1925) d'Henry Cowell (*Ibid*), et l'insertion d'objets comme des vis, des boulons ou des morceaux de métal, de bois, de caoutchouc entre les cordes du piano pour obtenir des sonorités nouvelles et complexes, comme dans la composition *Concerto pour piano préparé et orchestre de chambre* (1950-51) du compositeur américain John Cage (Pritchett, 1988 : 45).

La radio joue un rôle important dans la vie musicale en Europe dans la période de l'après-guerre. Machlis (1980 : 432) explique que différentes stations de radio font un effort d'attribuer du temps et des ressources à la musique occidentale moderne et que les studios rattachés à ces stations à Paris, Cologne et Milan, deviennent des centres importants pour la diffusion des œuvres d'avant-garde. En 1948, Pierre Schaeffer, animateur radio et fondateur du Studio d'Essai à Paris, développe la technique de musique concrète qui implique le montage et la manipulation complexe du son en utilisant l'enregistrement phonographique, ou l'enregistrement sur bande magnétique (Black, 2014 : 185). Une définition de la musique concrète de Boucourechliev (1970 : 560) confirme que le matériel traditionnel de la musique se remplace par des sons enregistrés, obtenus de différentes sources, par exemple le bruit, la voix, et des sons percussifs, et que ces sons sont normalement modifiés par différentes techniques. Ces dernières comprennent, selon Boucourechliev, l'inversion des sons, la résonance dans une chambre d'écho, la variation de la vitesse de l'enregistrement. Brindle (1975 : 102) note que les sons d'instrument de musique traditionnel peuvent aussi servir comme source pour l'enregistrement et la manipulation. Dans le film documentaire *Guernica* (1950) de Resnais, le compositeur Guy Bernard manipule les sons enregistrés sur bande des instruments de musique en variant et filtrant la vitesse de la bande (McMahon, 2014 : 221, 222). Quelques-uns des compositeurs qui travaillent avec Schaeffer dans son studio, sont Olivier Messiaen, Edgard Varèse et l'Allemand Karlheinz Stockhausen, ce dernier dont une des premières compositions électroacoustiques, *Étude*, apparaît en 1952 (Levaux, 2017 : 188).

Par la collaboration de Stockhausen dans le Studio d'Essai à Paris, les expériences de la musique concrète mènent aux activités de musique électronique en Allemagne (Goléa & Brockway, 1965 : 36). Les sons de la musique électronique sont générés de sources électroniques et selon Osmond-Smith (2004 : 338), ce sont ces types d'expériences dont s'occupe le studio de radio de Cologne. La musique électronique implique des sons purs, tandis que la musique concrète implique des sons qui peuvent être transformés (*Ibid*). Brindle (1975 : 103) et Myers (1954-1955 : 103) trouvent que les résultats sonores de ces deux genres de musique sont très proches. Giner (2000 : 194) remarque qu'après quelques années de division entre les deux camps de la musique concrète et de la musique purement électronique, les deux sont finalement liés sous le terme « musique électroacoustique ». Ce

rapprochement des différents types de sons électroniques se permet, selon Appleton (1972 : 8), par de nouveaux développements technologiques au début des années 1970 qui comprennent, par exemple, le convertisseur analogique-numérique par lequel des sons peuvent être enregistrés ou mémorisés par un ordinateur et ensuite extraits sous une forme modifiée. Appleton mentionne aussi un nouveau système de cette époque qui comprend un synthétiseur contrôlé par ordinateur qui permet au compositeur de créer la partition de sa musique en entendant en même temps le résultat sonore (*Ibid* : 9).

Une nouvelle discipline, décrit par Barbaud (1960 : 92) comme « [...] une science-carrefour entre la musique et les mathématiques », est née vers la fin des années 1950 par la recherche du Groupe de musique algorithmique de Paris, qui se compose des compositeurs Pierre Barbaud, Roger Blanchard, Lalan, Jean Germain, Brian de Martinoir, ainsi que de certains mathématiciens. Le travail de ce groupe se réfère au classement et à l'élaboration des sons par des processus de mécanisation (*Ibid*). Brown (1978 : 39) note que Barbaud s'intéresse aux méthodes de composition musicale qui limitent la participation humaine en s'aidant de programmes informatiques. Barbaud et Lalan ont des relations étroites avec Resnais, Varda et Marker, ayant composé la musique de certains de leurs films, par exemple *Dimanche à Pékin* (1956) et *Vive la baleine* de Marker, *La Pointe courte* (1954) et *Ulysse* (1982) de Varda et *Le Chant du styrène* (1958) et *Malfray* (1948), ce dernier dont Resnais et coréalisateur (McMahon, 2014 : 147 ; Cooper, 2008 : 192 ; Smith, 1998 : 204).

La plupart des films analysés dans cette étude comprennent, dans une mesure plus ou moins grande, la musique électronique ou la musique concrète, ou tous les deux, et *Vive la baleine* ne comprend que la musique électronique et concrète.

Le concept de la musique aléatoire se développe après la Deuxième Guerre mondiale. Cette musique comprend l'introduction des éléments de hasard ou d'imprévisibilité par rapport à la composition ou l'interprétation, ou toutes les deux (Boucouchliév & White, 1970 : 26). La composition d'un morceau de musique aléatoire comprend, selon Miller (1972 : 173), la sélection au hasard des éléments musicaux, par exemples les tons, les durées, le degré d'intensité, et cetera, et ce choix se fait de manières différentes qui varient du jet d'un dé à une programmation informatique. Il ajoute que ces éléments musicaux, qui servent de l'inspiration à l'improvisation de l'interprète, se représentent soit par une notation conventionnelle, soit par un autre ensemble de symboles. Certains exemples d'œuvres aléatoires, mentionnés par Boucouchliév & White (1970 : 27), comprennent les morceaux du compositeur gréco-français Iannis Xenakis dans lesquels s'emploient des lois mathématiques du hasard, et la composition pour piano *Music of Changes* (1951) de John Cage, dans laquelle ce compositeur obtient des relations aléatoires en utilisant principalement le *I-Ching* (livre des

changements), un ancien texte chinois qui comprend des prescriptions pour arriver à des nombres de hasard par le jet de pièces ou de bâtons.

La question de la tonalité joue un rôle important, et même un rôle politique dans la deuxième moitié du XX^e siècle, et il y a des cas où cette question mène à un différend entre différents groupes de compositeurs. Un exemple d'un tel conflit est celui en France peu après la Deuxième Guerre mondiale, entre les disciples du dodécaphonisme et ceux du néoclassicisme. Myers (1954-1955 : 99) confirme que Boulez, fervent adepte du dodécaphonisme, démontre de l'intolérance envers les compositions néoclassiques de Stravinsky, et Sprout (2009 : 86) décrit un événement en 1945 qui en fait preuve : la Société privée de la musique de chambre présente à Paris des œuvres néoclassiques composées par Stravinsky aux États-Unis et, bien que ce concert soit bien accueilli par les critiques plus âgés, un petit groupe d'étudiants, y compris Pierre Boulez et Serge Nigg, proteste bruyamment durant l'interprétation. Sprout lie la protestation de ces jeunes compositeurs français à leur désir de donner forme à leur propre musique d'après-guerre, leur style moderniste représentant une liberté politique au milieu des idéologies naissantes de la guerre froide (*Ibid* : 89). La connotation politique de la musique de cette époque est également démontrée par un événement qui implique Nigg. Attiré par les sympathies politiques de la radio de Berlin-Est, Nigg compose pour cette station un oratorio, *Le Fusillé inconnu* (1950), dans le style sériel de Schönberg, mais, selon Goléa & Brockway (1965 : 33), la station n'accepte pas son œuvre puisque le style du sérialisme enfreint le code esthétique officiel de l'Union soviétique dont Berlin-Est fait partie. En ce qui concerne la situation des artistes soviétiques, Machlis (1980 : 215) note que les influences étrangères dans leur musique sont rejetées depuis les années 1930 jusqu'à la fin du règne de Stalin en 1953, et que ce rejet se manifeste, par exemple, dans l'attaque de la *Pravda*, l'organe officiel du parti communiste, contre l'opéra *Lady Macbeth du district du Mzensk* de Dmitri Chostakovitch, la *Pravda* prétendant que cet opéra ne s'aligne pas aux prévisions du public soviétique qui préférerait, selon la *Pravda*, plutôt la musique mélodique, folklorique, programmatique, ainsi que la musique des maîtres classiques. Machlis explique qu'après 1953, le gouvernement soviétique adopte une attitude plus positive à l'égard des initiatives créatives des compositeurs modernistes (*Ibid* : 216).

Plusieurs chercheurs s'entendent sur le fait qu'Olivier Messiaen, organiste, compositeur et professeur, exerce une influence importante sur les compositeurs français d'après-guerre. Pendant la guerre, il est emprisonné par les Allemands de mai 1940 au printemps de 1941 et à sa libération il devient professeur d'harmonie au Conservatoire de Paris (Griffiths, 2001a : 492). Selon Machlis (1980 : 467), Messiaen contribue surtout à la formation de trois compositeurs qui deviendraient des leaders de la musique contemporaine, à savoir Iannis Xenakis, Karlheinz Stockhausen et Pierre Boulez. Osmond-

Smith (2004 : 340) note que Messiaen est invité d'honneur en 1949 au cours d'été de Darmstadt, un cours établi en 1946 pour réhabiliter les jeunes Allemands dans la musique du XX^e siècle, où il commence à travailler sur son œuvre *Quatre études de rythme*, un ensemble de quatre compositions pour piano. Messiaen est connu pour son mysticisme religieux (Machlis, 1980 : 469) et pour ses compositions polyrythmiques et polymodales qui s'inspirent des influences indiennes et de la Grèce antique, ainsi que par le chant des oiseaux, dont il fait une étude attentive (Myers, 1954-1955 : 95).

Le minimalisme est une approche qui se développe d'abord dans l'art plastique (Bernard, 2003 : 113) et se propage ensuite à la musique. Geiersbach (1998 : 26) note que ce style de musique est un produit de l'avant-garde américain des années 1950 et 1960. Cinq caractéristiques de ce style sont mentionnées par Johnson (1994 : 751) : une structure formelle continue, une texture rythmique régulière, un ton brillant, une palette simple d'harmonie, un manque de lignes musicales progressives, des motifs rythmiques répétitifs. Aux États-Unis, ce style se représente par les compositeurs tels que Terry Riley et LaMonte Young, tous les deux attirés par le bourdon de la musique classique d'Inde, ainsi que Philip Glass, Steve Reich et John Adams (Geiersbach, 1998 : 26). Deux compositeurs minimalistes français sont Jean-Luis Florentz et Laurent Petitgirard (Giner, 2000 : 200). Iliescu (1998 : 191) remarque que le minimalisme perd déjà dans les années 1970 de sa pureté et de son côté novateur, et qu'un courant post-minimaliste qui fait son apparition dans les années 1980, se dissout peu après.

Plusieurs ouvrages confirment l'importance des ensembles plus petits pour l'interprétation de la musique moderne du XX^e siècle. La musique contemporaine utilisée dans les films analysés dans cette étude, en fait preuve. Machlis (1980 : 458) note que l'ensemble mixte de chambre, qui varie entre trois et vingt musiciens, devient pendant ce siècle le moyen d'expression principal de la nouvelle musique et que ces musiciens ont normalement une attitude d'ouverture et d'aventure aux nouvelles techniques qui exigent souvent une virtuosité particulière. Selon Edwards, Rockwell & Sessions (1990 : 31) les compositeurs de la musique sérielle se concentrent plutôt sur le groupe de chambre que sur l'orchestre, cette forme de composition étant plus intéressante pour un public averti. Quant à la musique électronique, Schwartz & Childs (1998 : xix) trouvent que cette forme de musique exige souvent du compositeur une connaissance technique et mathématique et de cette manière il produit parfois même seul sa musique, sans aide d'un autre interprète.

Le jazz a tissé au cours de son histoire un fort lien avec la France et sa présence dans ce pays remonte, selon Tournés (2001a : 110), à 1917, donc au moment de la Première Guerre mondiale. À l'époque de son arrivée en France, le jazz est considéré comme une musique étrange et sa connotation avec la négritude est fortement soulignée (Jackson, 2002 : 150, 154). Commentant l'influence du jazz sur la

culture française dans les années 1920 et 1930, Asukile (2010 : 26, 27, 28) remarque qu'autour d'André Breton, un grand groupe d'intellectuels surréalistes, qui se distingue par leur dénonciation des attitudes bourgeoises conventionnelles, leur opposition au colonialisme, et leur volonté de promouvoir l'art noir, fréquente les clubs de jazz de Paris. Très impressionnés par le « primitivisme exotique » des sculptures et d'autres formes d'art d'Afrique, ils apprécient aussi la spontanéité et la créativité du jazz qui suggère une nouvelle manière de voir le monde en dehors de l'Europe. Vers les années 1930, les musiciens français tels que Ray Ventura, Stéphane Grappelli et Django Reinhardt s'établissent comme musiciens de jazz et la société *Hot Club de France*, qui s'applique vigoureusement à la promotion du jazz, soutient ces musiciens et les intègre dans le répertoire français, ce qui commence à détacher le jazz en France de sa connotation de négritude (Jackson, 2002 : 151, 164). Tournès (2001b : 73) commente le phénomène du « contre-acculturation » qui se manifeste dans les années 1950 parmi les intellectuels français qui réinterprètent le jazz, qui devient alors, un peu paradoxalement, un symbole de supériorité européenne ainsi qu'un symbole de résistance contre le racisme et la ségrégation qui marquent les États-Unis à cette époque. Braggs (2016 : 85, 87) confirme que le besoin d'établir un jazz français authentique dans l'ère de l'après-guerre, se nourrit de la tension politique typique de la guerre froide, et que le développement du jazz avance les efforts des Français de se libérer de la dominance américaine et, par l'association du jazz avec la liberté, de présenter la France comme un pays occidental démocratique. Il remarque, pourtant, que les Français, en faisant étalage de leurs invitations aux musiciens de jazz afro-américains en France, semblent vouloir promouvoir l'apparence d'une société française non-raciste (*Ibid* : 86). Cependant, la France de cette époque s'empêtre dans des conflits coloniaux, ce qui salit la façade qu'elle essaie de maintenir.

Le jazz moderne, connu comme le Bebop, qui se caractérise par des mélodies fleuries et complexes, de nouveaux rythmes et des harmonies dissonantes (Work, 1970 : 443), gagne, selon Roueff (dans Parmentier, 2014 : s.p.), une popularité à Paris à partir de 1947, surtout parmi les intellectuels de gauche, tels que Jean-Paul Sartre et Boris Vian, qui fréquentent les caves de Saint-Germain-des-Près. Cette forme de jazz, qui remplace par ces petits ensembles les grands orchestres de swing des années 1920 et 1930 et qui accentue l'improvisation, mène le jazz d'une forme de distraction ou d'un accompagnement de danse vers une expression artistique (Cooke : 2004 : 400). Braggs (2016 : 76) remarque que le Bebop remet en cause la question du conflit racial et affirme le désir de la non-conformité.

À partir du Bebop se développe le free jazz, appelé également le jazz d'avant-garde, qui se concentre sur l'improvisation collective et la superposition de voix parallèles qui produit de la polytonalité et

de la polyrythmie (Mouëllic, 2000 : 92, 93). Selon Drott (2008 : 541, 542) la couverture vaste du free jazz dans les revues spécialisées comme *Jazz Hot* et *Jazz Magazine*, le journal *Le Monde* et le magazine d'actualité *Le Nouvel observateur* fait preuve du grand intérêt pour ce style de jazz en France dans les années 1960 et 1970.

La contribution importante de Frank Ténor et Daniel Filipacchi, imprésarios et enthousiastes du jazz, et d'André Hodeir, violoniste de jazz, compositeur, critique et chef d'orchestre, est soulignée par Tournès (2001a : 116) et Pautrot (2000 : 162). Les activités de ces trois enthousiastes du jazz comprennent leur invitation de musiciens américains à Paris et leur promotion du jazz par des concerts de la Société « Paris Jazz Concert » et par des émissions à la station de radio « Europe no. 1 ».

Dans les années 1940, le jazz fait son entrée dans le cinéma français, et dans les films de l'époque de l'après-guerre cette musique qui s'associe avec le modernisme, la liberté et la jeunesse (Mouëllic, 2001 : 98), accompagne souvent les scènes de café, de restaurant ou de soirée, ressemblant au jazz entendu dans la vraie vie actuelle (Chion, 1995 : 135). Certains films de cette période qui comprennent du jazz, sont deux courts-métrages animaliers, *Vampire* (1945) et *Assassins d'eau douce* (1947) de Jean Painlevé, *Ascenseur pour l'échafaud* (1957) de Louis Malle, *Sait-on jamais ?* (1957) de Roger Vadim, *Rendez-vous de juillet* (1949) de Jacques Becker (Mouëllic, *Ibid*).

Le rock est un style de musique né dans le sud des États-Unis pendant les années 1950. Grâce à sa diffusion à la radio, à la télévision et au cinéma, ce style devient très populaire dans les années 1960, ce dont fait preuve le grand succès des groupes comme *The Beach Boys* aux États-Unis et *The Beatles* en Angleterre (Stillwell, 2004 : 430, 441). Connue en France comme le « yé-yé », ce style se popularise surtout par le programme de radio *Salut les copains*, lancé en 1959 par Frank Ténor et Daniel Filipacchi. Ces deux animateurs transforment les émissions initiales de jazz de cette station en émissions de yé-yé (Jobs, 2007 : 273, 274). Selon Drott (2008 : 546) le yé-yé domine la scène de la musique populaire en France jusqu'en 1967, après quoi la musique rock anglo-américaine le détrône. Certains musiciens du yé-yé, mentionnés par Garapon (1999 : 93), sont Johnny Hallyday, Eddy Mitchell, Françoise Hardy, France Gall, Sylvie Vartan.

L'influence de la musette, une petite cornemuse populaire en France dans le XVII^e et le XVIII^e siècle (Baines, Green & Little, 2001 : 420), s'étend au XX^e siècle où la musique de musette, devenue de la musique interprétée plutôt à l'accordéon, se relance dans les années 1980, accompagnée de certains nouveaux éléments musicaux (Roussin, 1994 : 26). À l'époque de Louis XIV, un musicien de la cour royale qui joue sur une musette de haute qualité, plus aristocrate que la cornemuse du paysage qui la précède, popularise la musique de cet instrument (Hadland, 1920 : 47). Roussin (1994 : 25) retrace le développement de la musique de musette dès le début du XIX^e siècle quand les ouvriers migrants

français viennent avec leurs musettes à Paris et accompagnent les danses dans les cafés, les cabarets et les salles de danses (ce que Roussin considère comme la naissance du « bal musette »). En 1870, quand des migrants italiens arrivent à Paris avec les accordéons de leur pays, ces instruments commencent à occuper une place importante aux bals musettes. D'autres instruments, comme le banjo, la guitare et les instruments de percussion, se rejoignent plus tard à ce style de musique, et vers les années 1930, la valse de musette caractérisée par des variations et l'improvisation, se popularise (*Ibid*). Après la Deuxième Guerre mondiale, la radio contribue surtout à la diffusion de ce style de musique (Roussin, 1994 : 26). Dans son film *L'Opéra Mouffe*, Agnès Varda profite de la musique de musette pour présenter une scène typique autour du marché de la Rue Mouffetard en 1958.

Enracinée dans les chansons folkloriques des trouvères du nord et des troubadours du sud de la France des XII^e et XIII^e siècles (Apel, 1970 : 872, 873), la chanson française fait depuis très longtemps partie de la vie quotidienne en France et passe par des périodes différentes de développement. Ce style de musique populaire est une fusion de musique et de poésie et selon Garapon (1999 : 90, 91), la qualité du texte distingue la chanson française de la chanson « commerciale » ou « de vérité », les interprètes popularisant de cette manière souvent la poésie des grands poètes tels que Pierre Corneille, Paul Verlaine et Louis Aragon. De 1945 au début des années 1960, c'est l'époque des grands artistes comme d'Édith Piaf, Jacques Brel, Georges Brassens, Léo Ferré, Yves Montand, Juliette Gréco (Béreaud, 1988 : 229), la chanson vivant selon Garapon (1999 : 92) cette « heure de gloire » grâce à l'union, réelle et mythique, forgée entre les élites et le peuple dans la Résistance, et grâce à ce qu'ils partagent de la littérature de leur « pays de culture écrite ». Pourtant, vers la fin des années 1960 la popularité de la chanson diminue à cause des raisons suivantes : la révolution technologique et la mondialisation des ressources musicales (Garapon & Padis, 1999 : 70), l'influence du rock et ses instruments électriques (Garapon, 1999 : 93), les changements culturels après 1968 (Béreaud, 1988 : 230). Garapon (1999 : 93) remarque que, vers 1979, à l'époque d'Alain Souchon, Francis Cabrel et Yves Simon, la situation devient telle que les éléments comme la personnalité de l'artiste, la plastique de la voix, le son des instruments, et les arrangements deviennent plus importants que les paroles de la chanson. Béreaud (1988 : 237) remarque aussi l'influence du mouvement féministe sur la chanson de cette époque. Un des exemples de l'affirmation de l'identité féminine qu'il mentionne est le fait que certaines artistes inventent leurs propres paroles pour leurs chansons.

Résumé

Les trois chapitres de cette première partie du mémoire ont pour but de dessiner les grandes lignes du contexte historique, politique, culturel et musical des documentaires présentés dans cette étude et certains points importants en découlent.

La période après la Deuxième Guerre mondiale se caractérise par une grande activité de renouveau en France.

Avec la formation de la Cinquième République en 1958, commence la modernisation de la France, qui comprend une réforme économique et une transformation de l'infrastructure et de l'industrie. La mise en relief des affaires des jeunes, n'empêche pas le mécontentement croissant de ce groupe qui aboutit en 1968 à des émeutes d'étudiants, et ensuite, d'ouvriers. Un des résultats de cette crise, est la mise en place de certaines lois par le gouvernement pour améliorer la vie de ces deux groupes de la société française.

Les années 1970 voient l'émergence des partis à cause unique qui s'occupent de l'activisme dans les domaines de la femme, de l'environnementalisme et de la paix. En 1981 François Mitterrand devient le premier chef d'État socialiste qui est élu par suffrage direct en Europe.

Les intellectuels français de l'époque après la Deuxième Guerre mondiale jouent un rôle très important dans la vie politique et sociale et leurs opinions sont tenues en haute estime en France ainsi que dans le monde international. Les intellectuels tels que Jean-Paul Sartre, Maurice Merleau-Ponty, Simone de Beauvoir et Albert Camus contrôlent le territoire culturel et influencent grandement le discours public pendant plusieurs années.

Dans cette période de l'après-guerre, plusieurs intellectuels français sont attirés par le communisme et le marxisme et cet attrait mène aux questions et aux débats animés sur la violence, la révolution et la justice. Raymond Aron critique, par exemple, la justification de la privation de la liberté par les moyens totalitaires, au nom du marxisme.

Plusieurs intellectuels français désapprouvent l'influence américaine dans la société française entraînée par l'aide économique des États-Unis. L'affaiblissement de l'attrait du communisme et du marxisme après 1956, a comme résultat que beaucoup d'intellectuels français se recentrent sur un nouvel intérêt : le colonialisme. L'importance de la question coloniale dans les cercles intellectuels se montre, par exemple, par leur activisme indépendant et par l'élaboration et la signature des pétitions. Ces pétitions représentent des avis opposants d'une société profondément divisée au sujet des colonies, et surtout de la guerre d'Algérie.

Plusieurs auteurs sont d'accord que les années 1970 annoncent la fin d'une époque des intellectuels français. La publication française en 1974 du livre *L'Archipel du Gulag* d'Alexandre Soljenitsyne marque un moment important pour la dénonciation de la philosophie marxiste et du communisme (Judt, 2011a : 236). Deux mouvements liés aux droits des hommes qui se révèlent dans les années 1970, sont celui des « nouveaux philosophes » dont l'activisme s'inspire des droits de l'homme et

celui d'une nouvelle idéologie axée sur la protection des opprimés et les persécutés, dont le groupe *Médecins sans frontières* est un exemple.

Jean-Paul Sartre est une figure de proue dans le monde intellectuel français dès la Libération jusqu'à quelques années avant sa mort en 1980. Il est actif dans le mouvement de l'existentialisme, dans le mouvement de la négritude, dans son soutien pour la révolution cubaine, dans la lutte contre le colonialisme et comme activiste maoïste.

Concernant la musique dans la période après la Deuxième Guerre mondiale, la musique d'art occidentale voit la reprise des innovations radicales et diverses qui se montrent déjà à la fin du XIX^e et au début du XX^e siècle. Après certaines limites imposées par l'Occupation et par la guerre, les compositeurs d'après-guerre sont libres de continuer leur travail et une période très animée et innovante commence.

En ce qui concerne la tonalité, il existe pendant un moment après la Deuxième Guerre mondiale une opposition entre les disciples du néoclassicisme et ceux de la dodécaphonie en France, ce qui peut être lié aux différentes idéologies de la guerre froide.

Dans le monde de musique populaire, le Bebop est une forme de jazz moderne qui se répand dès 1945 et à partir de ce style se développe le free jazz ou le jazz progressif. La popularité du jazz en France est encouragée par la diffusion à la radio et à la télévision, par la publication d'essais et de critiques, et par des festivals et des concerts. Dans les années 1950 le phénomène du « contre-acculturation » se montre parmi les intellectuels français qui réinterprètent le jazz pour que ce style devienne un symbole de supériorité européenne et de résistance contre le racisme.

Le Rock, connu en France comme le yé-yé, devient très populaire en France à partir des années 1960. L'arrivée du Rock influence fortement la chanson française de manière que les paroles de la chanson deviennent plus tard moins importantes.

La musette, un style de musique populaire en France qui s'associe surtout avec l'accordéon, remonte au début du XIX^e siècle. Ce style se développe jusqu'à la période après la Deuxième Guerre mondiale, s'attarde ensuite pendant les années 1960 et revit de nouveau dans les années 1980.

Les données recueillies dans les chapitres 1 et 2, qui portent sur la situation politique, sociale et intellectuelle en France de 1945 à 1981, jettent les bases pour les thèmes des documentaires qui sont analysés à travers leur musique dans cette étude. Leur implication dans les questions actuelles de leur époque fait preuve de l'engagement politique et social actif de Resnais, Varda et Marker, non seulement en France, mais aussi en dehors des frontières françaises, pendant cette période. Les genres

ou les styles de musique discutés dans le chapitre 3, sont, pour la plupart, bien représentés dans les documentaires analysés et sont souvent étroitement liés au contexte politique et social.

Partie II : Le Rôle de la musique dans les films de Resnais, Varda et Marker.

Introduction

L'analyse musicale des documentaires sélectionnés pour cette étude s'est faite uniquement par l'écoute, donc sans partitions (qui ne sont pas, pour la plupart, disponibles dans le domaine public). Les valeurs des notes transcrites dans toutes les figures de cette partie ne correspondent donc pas forcément aux valeurs exactes de ces extraits musicaux comme notées par les compositeurs, mais sont relatives aux valeurs des tons entendus. Dans les exemples présentés avec les indications de la mesure et les barres de mesure, la noire s'applique comme valeur du battement (ces exemples sont tous en mesure simple). Pour faciliter la représentation des tons dans les figures qui ne comprennent qu'un seul accord, la noire s'applique comme valeur de norme, comme c'est également le cas dans la Figure 5 qui représente une succession de tons de valeur égale, sans barres de mesure ni indication de la mesure, dont s'inspirent les variations.

Il existe parfois dans le milieu musical une différence d'opinion sur l'emploi correct des termes liés aux différentes subdivisions de la musique électronique. Saiber (2007 : 1613, 1614) explique qu'au cours des années, le terme « musique électronique » a connu différentes acceptions et à cause du développement rapide dans ce domaine qui comprend, de façon incessante, l'ajout et l'abandon de différents moyens de production, les termes utilisés pour décrire ces différentes subdivisions changent au fil du temps. Une complication supplémentaire dans le cas de cette étude, est le fait qu'il n'est pas toujours possible de distinguer à l'oreille les différents moyens de production ou les différentes sources qui produisent les sons de ce genre de musique. Pour cette raison, le terme « musique électronique » se réfère dans notre analyse à toutes les subdivisions de ce genre de musique.

Chapitre 4 : Les Films d'Alain Resnais

Les films de Resnais sélectionnés pour cette étude sont *Guernica* (1950), *Les Statues meurent aussi* (1953) et *Nuit et brouillard* (1955). Dans *Guernica*, le bombardement de la ville Guernica pendant la guerre civile d'Espagne se dépeint par rapport au tableau éponyme de Picasso. *Les Statues meurent aussi* porte sur le dénigrement de l'art africain par les Occidentaux et les colons. *Nuit et brouillard*, un film sur l'Holocauste, avertit le spectateur de ne pas oublier les atrocités des camps de concentration et d'être attentif aux bourreaux qui peuvent se cacher dans sa propre communauté. La bande son de ces films comprend de la musique presque ininterrompue. Resnais remarque qu'il ne sentait pas de

silence dans ses courts-métrages et qu'il fallait toujours soutenir quelque chose (Lindeperg, 2007 : 133).

4.1 Guernica

À partir des peintures, sculptures et dessins créés entre 1902 et 1949 par Pablo Picasso (1881 - 1973), et surtout de son tableau intitulé *Guernica*, Alain Resnais, en collaboration avec Robert Hessens, produit en 1950 le documentaire *Guernica*. Ce documentaire porte sur la tragédie du bombardement de la ville basque, Guernica, par les allemands nazis, pendant la guerre civile d'Espagne (1936-1939). La guerre suit un coup militaire échoué, lancé par les forces nationalistes contre le gouvernement républicain. Les rebelles nationalistes, menés par le général Francisco Franco, se sont alliés à l'Allemagne nazi et à l'Italie fasciste, alors que les républicains sont soutenus par l'Union soviétique et les Brigades internationales qui se composent de volontaires antifascistes venant de différents pays. Le 26 avril 1937, Guernica, un bastion des républicains et un centre important de la culture basque, est presque entièrement anéanti par les bombardements. Le texte du film constate que, par ce bombardement d'une population civile, les allemands au service de Franco expérimentent avec les effets des bombes explosives et des bombes incendiaires. En visionnant ce documentaire, la censure française exige d'abord quelques coupures dans le film, en faveur des bonnes relations diplomatiques entre la France et l'Espagne, mais décide ultérieurement contre ces coupures et accepte le film dans sa forme originale (Oms, 1988 : 12,13).

Pablo Picasso qui vit à Paris au moment de la guerre civile d'Espagne, reçoit une commande du gouvernement républicain de créer une peinture murale pour leur stand à l'exposition de Paris de 1937, et, ayant d'abord une autre idée, il décide après le bombardement de Guernica, de la changer et de créer un tableau sur toile qui dépeint la souffrance subie à cause de cet événement tragique. Le tableau à l'huile, peint en noir et blanc, avec quelques teintes de gris, a la taille d'un grand mural. Après l'exposition de Paris, le tableau est exposé dans plusieurs pays, ce qui attire l'attention de beaucoup de monde sur la guerre civile d'Espagne et sur la tragédie de Guernica. Fink (2005 : 184) présente, par exemple, une liste de plusieurs compositions musicales de différents styles, composées entre 1937 et 2002, qui s'inspirent de ce tableau. Sandberg (1960 : 247) note que les milliers de visiteurs qui passent par *Guernica* à l'exposition de Paris en 1937, regardent ce message, exprimé dans le style cubiste, sans se rendre compte que la guerre civile d'Espagne est un avertissement de l'avenir où la démocratie de tout le continent serait en jeu. Selon Wilson (2006 : 20), le film *Guernica* est une source pour l'expérimentation de *Nuit et brouillard* (1955), le documentaire de Resnais qui porte sur l'Holocauste.

Guernica est une œuvre d'art qui réunit la peinture de Picasso, la musique de Guy Bernard et la poésie de Paul Éluard. Le texte, entièrement écrit par Éluard, se compose de segments des quatorze strophes de son poème *Victoire de Guernica* et de segments de prose. Ce texte est lu, tout en émotion, par Maria Casarès. La voix de Jacques Pruvost présente la courte partie informative au début du film. Le compositeur Guy Bernard (1907-1979), aussi connu comme Bernard-Delapierre, est l'un des protagonistes les plus importants du court métrage entre 1945 et 1960 (Lacombe & Porcile, 1995 : 110). Sa musique pour *Guernica* est non-diégétique et atonale, comme tous les musiques des documentaires de Resnais. Guy Bernard utilise de petits groupes d'instruments, typique de la musique contemporaine, et parfois un seul instrument. Il emploie aussi des sons électroniques pendant quelques courts moments du film, comme mentionné auparavant. Prédal (1996 : 123) suggère que la bande son représente « Guernica-guerre d'Espagne » et l'image représente « Guernica-Picasso », et que le sens du film se dégage à travers cette juxtaposition des rôles du son et de l'image.

00:25 – 00:56 : Générique

La musique commence au moment où les titres apparaissent à l'écran. Son caractère de marche funèbre donne le ton pour le film qui dépeint l'histoire d'une tragédie. Deux mesures d'un ostinato rythmique et mélodique introduisent le morceau en fa mineur dans une mesure à quatre temps (voir la Figure 1.1). La tonique (fa) en valeur de blanche, est jouée au piano et la tonique en octave et en rythme syncopé, sur un instrument qui peut être une contrebasse jouant en pizzicato.



Figure 1.1 *Guernica*

Après les deux mesures d'introduction, une courte séquence de trois accords, le troisième accord pareil au premier, se joint à l'ostinato. Cette séquence se répète par un autre petit ensemble d'instruments, la durée du premier et troisième accord se prolongeant pour être trois fois plus longue que le deuxième accord. Ensuite, trois différents petits groupes d'instruments raccourcissent la séquence en répétant seulement le deuxième court accord et le troisième long accord. Les groupes interprètent ces deux accords en alternant les crescendo et les decrescendo et certains instruments produisent des sons stridents, ce qui anticipe le bruit des avions qui viennent bombarder la petite ville de Guernica. Dans la paire d'accords, dont les répétitions comprennent certains tons légèrement modifiés, un demi-ton formé entre la sus-dominante (ré bémol) dans l'accord court et la dominante (do) dans l'accord long, sonne clairement. Cet intervalle rappelle le motif répétitif qui comprend ré

bémol et do en clé de fa dans les trois premières mesures de la composition de piano *Funérailles* en fa mineur de Franz Liszt, ainsi que le demi-ton qui se trouve dans les deux accords consécutifs de l'ostinato au début de la « marche funèbre » dans le troisième mouvement de la sonate de piano, Opus 35 no. 2 en si bémol mineur, de Frédéric Chopin. Dans ce mouvement célèbre, le demi-ton formé par la dominante (fa) et la sus-dominante (sol bémol), est doublé dans les accords, comme indiqué par les cercles dans la Figure 1.2.

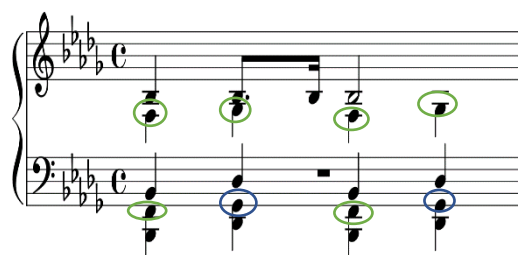


Figure 1.2 *Guernica*

Dans la dernière répétition de la séquence d'accords, le dernier accord est maintenu beaucoup plus longtemps que dans les répétitions précédentes et ce son prolongé se termine dramatiquement en gamme de piano, rapide et montant, qui ressemble au passage de piano montant à la fin dramatique de la séquence *La Terreur*. De cette manière ce court passage musical anticipe l'effroi imminent.

Dans les derniers moments de *Guernica* des phrases musicales qui ressemblent à la « musique de funèbre » du générique retournent et vers la fin du film ces phrases se transforment progressivement en « musique de triomphe » pour s'aligner aux paroles de la narratrice qui font l'éloge à la paix et à l'amour.

00:57 - 04:18 : La Vie avant

Après la dernière phrase de la musique du générique, le titre du film apparaît en silence sur l'écran et la netteté des grandes lettres et le silence mettent en relief l'importance de ce mot. La prononciation du titre juste après, renforce sa lourdeur de sens. La prononciation par la voix-off de Pruvost est suivie d'accords, d'abord deux sur une guitare et ensuite d'autres accompagnés d'un petit groupe d'instruments, dont la percussion est la plus claire. L'entrée de la guitare, instrument traditionnel prisé en Espagne, est un pas plus proche à la ville espagnole et son peuple. Pruvost commence à présenter des informations sur le bombardement de Guernica et les deux mille civils qui y sont morts. Pendant quelques secondes il y a un écran tout noir et puis apparaît, en superposition, une photo de la ville en ruines. Les accords musicaux continuent, ponctuant pour la plupart les phrases de la voix et aggravant le sens de chaque phrase. Les deux longs tons consécutifs, qui font partie de la musique du générique,

se montrent encore deux fois vers la fin du texte de Pruvost et lient cette séquence au générique. La première partie de cette séquence et le générique sont des parties informatives qui préparent le décor.

Un accompagnement de valse commence à la guitare au moment où apparaît, petit d'abord mais agrandissant, l'image d'un groupe de personnes en surimpression sur l'image de la ville qui reste stationnaire au fond. Un petit ensemble d'instruments commence à jouer du matériel mélodique avec l'accompagnement de la guitare. Cette musique conviviale collabore avec la nouvelle image pour rappeler la vie sociale d'avant la destruction. La mesure de valse évoque une image mentale d'activités quotidiennes, surtout puisque le bombardement a eu lieu dans l'après-midi, au jour du marché. Le rythme musical et le rythme des activités imaginées des villageois forment un contraste avec l'image de la ville détruite qui reste statique derrière le petit groupe. La guitare fournit une identité et une nationalité au groupe dont les corps ne sont pourtant pas solides puisque l'image de la ville est toujours visible sur le fond de leur image, mais ces corps de « fantômes » s'éclaircissent de plus en plus, retrouvant de la chair, et devenant identifiables comme trois enfants, un jeune homme et un homme mûr. Entretemps, l'image de la ville disparaît en fondu et l'image du groupe remplit tout l'écran.

C'est alors que la voix de Casarès, plaintive et presque chantante, commence à prononcer les premiers mots de la deuxième strophe du poème, « Visages bons au feu ... » pendant que la musique continue en sourdine. Passant ensuite par l'écran, l'un après l'autre, sont des photos de figures, seules ou en petits groupes, tirées de différents tableaux de Picasso. La musique continue derrière la voix de la récitante qui plaint les adultes et les enfants de Guernica, chacun avec un visage, une personnalité, une vie. Elle raconte leur ancienne vie de bonheur, de souci, d'espoir.

L'ambiance de bonhomie change lorsque les phrases musicales deviennent plus fragmentées et stridentes, ramenant le spectateur à la réalité du bombardement. Les sons aigus de la musique soulignent l'idée d'un malheur qui se prépare. Un trille de guitare passe aux glissandos dramatiques d'une harpe. Les accords pointus d'un petit ensemble qui comprend une trompette et un piano, marquent l'apparition sur l'écran du gros plan d'un visage, vu de côté, la musique s'alignant de cette manière au montage.

Les mains des différentes figures dans les derniers plans de cette séquence attirent l'attention. La séquence finit par un gros plan de la main levée d'une femme, comme dans une salutation, rappelant le symbolisme des mains dans certains films de Marker qui portent sur différentes révolutions, d'après les observations de Cooper (2008 : 105).

04:19 - 05:48 : L'Attaque

Le dessin enfantin dans un style de graffiti qui apparaît au début de la deuxième séquence, et un de ceux qui alterne avec d'autres dessins, tableaux et collages de Picasso et avec des pages de journaux espagnols avec des zooms très rapides sur les mots de lutte dans des titres, par exemple « FASCISME », « RESISTENCIA » et « LA GUERRA ». Les premiers moments de la musique adoptent le style approprié d'une marche militaire. Quelques images apparaissent et disparaissent en fondu et d'autres plans sont des coupes franches. La voix se fait urgente et parle des gens de Guernica, de leur bonheur, leur souci et leur espoir. Elle parle aussi de l'attaque sur la ville et mentionne les personnes dans d'autres pays qui lisent cette nouvelle dans les journaux sans trop s'inquiéter. La voix se tait pendant le reste de la séquence et la musique revient au premier plan. Elle se fragmente et de courtes phrases mélodiques d'un violon, accompagné de longs tons, peut-être électroniques, qui imitent les sons des avions, alternent avec les accords de guitare et les « explosions » de son, produites surtout par des instruments de percussion. Les phrases de violon accompagnent chaque fois l'apparition en fondu des images d'individu ou de couples qui sont ensuite « attaquées » par des coups de mitrailleuses représentés par les « explosions » de son. Pendant le moment d'« attaque », les balles imaginaires « percent » les figures peintes de Picasso. Après chaque « attaque », l'image de la personne ou du couple disparaît en fondu. Vers la fin de la séquence, le violon commence à jouer des phrases plus courtes et plus élevées, haussant le niveau de la tension, et ces phrases se transforment ensuite en son de sirènes, enregistré ou peut-être produit électroniquement, contre les deux dernières images de cette séquence. La dernière image, un collage avec le nom de Guernica, fait de pages de journaux, fond assez vite en écran noir comme pour fuir le danger qui est annoncé par les sirènes.

05:49 - 08:04 : La Terreur

Le son des sirènes lie l'écran noir à la première image de la troisième séquence. Une torche allumée émerge du noir et s'agrandit pendant que le son des sirènes se transfère à un petit groupe d'instruments, un violon, une guitare et un piano, qui répètent chacun un ton en octaves, certains tons avec une longue, et d'autres d'une courte durée. Ces tons fonctionnent comme un écho moins urgent que les sirènes, mais créent une ambiance inquiétante et une attente incertaine. La torche se déplace vers la droite où elle disparaît de l'écran au moment où l'image d'une figure apparaît du côté gauche. Ici commence une séquence d'enchaînement de plans dans laquelle les images traversent l'écran. La plupart des visages regardent vers le bas et les images sont très sombres. Seulement quelques parties de corps sont illuminées. La musique douce et angoissante qui accompagne ces figures sombres, comprend des ostinatos rythmiques et mélodiques avec quelques tons de vibrato produits par un vibraphone. La musique et l'obscurité créent l'impression que ces figures sont les fantômes des

villageois disparus. Pendant le passage de la première figure, la récitante reprend calmement la parole, prononçant d’abord la dixième strophe du poème et ensuite des phrases ironiques : « Dire que tant d’entre nous avaient peur des éclairs, du tonnerre ! Que nous étions naïfs : le tonnerre est un ange, les éclairs sont ses ailes, ... ». À ce moment, le montage des plans se fait brusquement en coupes franches sans que la musique ne suive ce changement visuel. Après quelques plans, un visage d’homme qui regard tout droit vers le spectateur, apparaît sur l’écran et la musique imite soudain le bruit d’un avion qui fait mal aux oreilles. Le visage de l’homme est remplacé, suite à un raccord dans l’axe, par un gros plan du même visage qui met l’accent sur ses yeux effarouchés. Cette image invite le spectateur à partager la peur des habitants. Le bruit d’avion continue sur le fond du plan de l’image peinte d’une bougie allumée, peut-être utilisée dans un foyer typique de *Guernica*, suivie de quelques plans de figures. Celle d’une femme aux yeux tristes avec un enfant sur les genoux, accompagnée du bruit d’avion, met en relief l’ironie de cette tragédie. La voix-off entre en prononçant les mots « Casqués, bottés, ... », de manière staccato et accentuée, imitant un instrument de percussion. Il y a une confluence d’éléments filmiques quand la musique se transforme en bruit d’avion et la voix se fait instrument de musique.

Le montage s’aligne aux deux flashes de l’ampoule électrique allumée dans le tableau *Guernica*, cet effet obtenu par la projection d’une lumière sur l’ampoule peinte. Les flashes suivent le rythme des mots prononcés, la voix et le montage imitant les explosions de bombes. Le bruit d’avion est maintenant en sourdine. La séquence de plans en flashes et en plans courts continue pendant quelques moments. Quelques figures, objets et animaux de *Guernica* alternent avec les visages, figures et formes abstraites tirées d’autres tableaux de Picasso. Dans le montage il y a aussi parfois des répétitions d’images et l’alternance d’images, tout cela dépeignant l’effroi et la violence du bombardement.

L’image de la femme avec l’enfant sur les genoux apparaît cinq fois et le texte qui accompagne les deux dernières apparitions, renforce la réalité choquante : « ...les aviateurs lâchent leurs bombes. » Après les deux dernières phrases de cette séquence du film (« Avec application. Au sol, c’est la débâcle. »), le bruit d’avion se transforme en musique de piano forte et mouvementée, avec quelques coups de cymbale qui apparaissent au hasard, cette musique représentant l’irruption du chaos. Ensuite, d’autres instruments se joignent à l’ensemble musical ; les coups de percussion et les courtes phrases stridentes des cuivres renforçant l’atmosphère de peur et de terreur. Le piano et le groupe de cuivres alternent de courtes phrases imitatives, comme un duel. Le ton se hausse petit à petit. Les plans courts et les flashes s’alignent bien à la musique cacophonique. Parfois il y a aussi des flashes consécutifs et très rapides d’une seule image, en concordance avec la musique qui devient de plus en

plus dramatique avec tous les instruments jouant en même temps. Un passage de piano, montant rapidement, et l'écho du dernier accord des autres instruments finissent brusquement cette séquence.

Conclusion

Puisque toutes les images dans *Guernica* sont statiques, le rôle des autres éléments filmiques qui les accompagnent devient très important. En soutenant aussi les paroles, poétiques et pleines d'émotion, la musique prime dans son rôle de lier les images et de renforcer l'ambiance et le sens qu'elles transmettent. Le montage, étroitement lié au rythme de la musique dans la plus grande partie du film, collabore avec la musique pour créer l'impression que les images s'animent, ce qui est surtout efficace dans les séquences qui dépeignent le bombardement. Le rythme est un élément important dans les films de Resnais, qui déclare à propos de son cinéma : « Souvent, en tournant, je sais d'avance, j'imagine d'avance quelle espèce de rythme musical il y aura à tel moment de la mise en scène » (Oms, 1988 : 35).

Dans ce film par lequel Resnais démontre une grande sympathie pour les victimes de la tragédie de Guernica, la musique est surtout utile en sa qualité d'évoquer, de susciter et d'intensifier diverses émotions chez le spectateur. Les scènes conviviales, tristes, menaçantes, terrifiantes, et chaotiques sont dépeintes par certains éléments de la musique, par exemple la dynamique, le rythme, le ton, le tempo, le phrasé, la tonalité, le choix de certains instruments, le timbre d'un certain instrument de musique ou d'un son électronique, ou d'une combinaison de sons. La guitare, utilisée comme élément culturel, rapprochent le spectateur des victimes de la tragédie.

Dans ce film, le caractère de la musique indique aussi des périodes temporelles : la période de la vie normale avant le bombardement, la période de menace des avions qui s'approchent, la période de pleine attaque, la période après la destruction, les derniers moments du film qui parlent d'amour et de la victoire de l'innocence. La musique s'associe donc avec la structure du film.

Le rôle de ponctuation de la musique est important dans ce film. Ce rôle se montre par exemple dans la séquence où chaque phrase de la voix-off est suivie par un accord, ce dernier aggravant de plus en plus le sens de chaque phrase. Cet aspect est aussi évident dans la séquence où une nouvelle phrase de violon accompagne à chaque fois l'apparition en fondu d'un individu ou d'un couple qui traverse l'écran.

4.2 Les Statues meurent aussi

Avec Chris Marker et Ghislain Cloquet comme coréalisateurs, Resnais produit en 1953 le documentaire *Les Statues meurent aussi*, commissionné en 1950 par la revue *Présence Africaine*, la

publication qui joue un rôle important dans la promotion du travail des écrivains noirs en France après la Deuxième Guerre mondiale. Le texte poétique de Marker est lu par Jean Négroni et le compositeur de la musique, pour la plupart atonale, est Guy Bernard, comme pour *Guernica*. Le film reçoit le prix Vigo en 1954 (Cooper, 2008 : 12). À cause des références au colonialisme et à l'impérialisme culturel français dans ce film (Bonner, 2009 : s.p.), il est interdit en France pendant quinze ans par la censure française (Wilson, 2006 : 22).

Comme mentionné auparavant, dans l'époque pendant laquelle ce film sort, l'anticolonialisme et la négritude, deux thèmes importants dans ce film, sont des questions qui suscitent des débats importants dans la société française.

Les statues et les objets, endommagés et érodés, filmés dans leur environnement original au début du film et plus tard dans le musée, faisaient partie de la vie d'anciennes civilisations occidentales et africaines. Ces pièces d'art ont perdu le regard vif des gens qui les entouraient autrefois et ont, de cette manière, perdu leur rôle et leur sens originel. Après la première partie du film qui montre dans la nature des pièces d'art qui semblent plutôt appartenir à la culture occidentale, le film se concentre sur l'art africain. Lorsque ces pièces sont exposées dans un musée, le regard étranger qui les observe les transforme pour adopter un nouveau rôle pour lequel elles n'ont pas été conçues au départ, à savoir, faire plaisir à des visiteurs. Dans la culture africaine l'art fait partie intégrante de la vie et constitue un lien avec la mort, tandis que dans la culture occidentale contemporaine l'art est traité comme un élément écarté des besoins de la vie quotidienne.

L'influence et les religions étrangères des colons européens qui arrivent dans les pays africains, éloignent les Africains de leur religion et de leur art, ces derniers étant étroitement liés à la vie quotidienne africaine. Sous la gérance des colons, les Africains commencent à produire des objets d'art superficiels et commerciaux qui sont achetés par les Blancs. Le capitalisme a un effet désastreux sur l'art africain et ce dernier est victime d'hybridisme, perdant son authenticité (Fraiture, 2015 :199).

La musique dans *Les Statues meurent aussi* se constitue pour la plupart de musique qui évoque un style africain, mais il y a aussi des phrases dans un style occidental, tonal et atonal. Certaines phrases musicales comprennent des éléments africains et des éléments occidentaux qui représentent, respectivement les Noirs et les Blancs dans les plans en question et leur engagement les uns avec les autres. Une séquence comprend aussi des extraits d'un morceau de jazz, interprété à la batterie par un Noir.

Le film se termine par la déclaration du narrateur qu'il n'existe pas de rupture entre la civilisation des Noirs et celle des Blancs, que ces deux races partagent le même visage humain, et qu'elles sont unies

dans la promesse que les hommes de toutes les grandes cultures seront victorieux sur la division qui déchire le monde.

00:36 - 01:12 : Générique

La musique qui accompagne le générique du film, comprend des caractéristiques typiques de la musique africaine : un rythme énergétique, de courtes phrases répétitives, des sons d'instruments percussifs mélodiques et non-mélodiques. La musique du générique peut être divisée en deux parties. Dans la première partie, deux éléments qui attirent l'attention sont, premièrement, le rythme dans l'accompagnement de percussion mélodique qui est, pour la plupart, constant, et, deuxièmement, la répétition des phrases – la plupart des phrases sont répétées deux ou quatre fois. Dans la deuxième partie, les effets explosifs sont importants. Ces effets sont obtenus par des coups forts à la cymbale et au tambour et par des glissandos courts et rapides, probablement produits de manière électronique. Quelques phrases mélodiques dans les deux sections sont interprétées par un instrument à vent qui est vraisemblablement une trompette, le ton strident obtenu peut-être par un certain type de sourdine. Dans la deuxième partie, on entend aussi un piano dont le son forme le contrepoint occidental de la percussion de la première partie.

La musique assez constante et prévisible de la première partie du générique, reflète les anciennes civilisations africaines qui ont vécues leurs vies en harmonie avec leur art. La musique plutôt changeante et explosive de la deuxième partie semble représenter les époques où l'harmonie entre ces civilisations et leur art a été perturbée par la vie moderne et par la colonisation de l'Afrique. Le piano s'associe avec le rôle des colonisateurs blancs dans cette perturbation.

Bien que les instruments percussifs mélodiques tel que le glockenspiel et le xylophone s'inscrivent aussi dans l'interprétation de la musique occidentale, ils sont le plus souvent associés avec la musique africaine et sont considérés comme des instruments de musique africains dans cette analyse.

01:13 - 02:18 : Les Vestiges

Après le générique et sa musique énergétique, le film commence par un des moments rares dans les documentaires de Resnais où le narrateur parle sans accompagnement de musique. De plus, l'écran est noir, donc, toute l'attention se concentre sur les deux premières phrases du texte. L'écran noir est par ailleurs approprié aux trois références à la mort : « Quand les hommes sont morts, ils entrent dans l'histoire, quand les statues sont mortes, elles entrent dans l'art. Cette botanique de la mort, c'est ce que nous appelons la culture. » Au moment où le mot « culture » se prononce apparaît sur l'écran l'image d'un ancien monument sculpté en pierre, ou plutôt ses vestiges, dans un bois. La caméra passe à d'autres pièces et statues d'apparence occidentale qui semblent tomber en ruines, ce qui est

confirmé, quelques plans plus tard, par la voix : « Une civilisation laisse derrière elle ces traces mutilées [...] ». La musique qui accompagne les images de ces vestiges de sculptures en pierre, est un pastiche de plusieurs traits de compositions occidentales qui évoque un effet de caricature, peut-être en parallèle et aussi en opposition au regard européen sur l'Afrique. Parmi ces références musicales il y a, par exemple, deux phrases de Wolfgang Amadeus Mozart. Cette intertextualité musicale d'un compositeur devenu une référence universelle de la musique classique occidentale accompagne donc les images de statues d'apparence occidentale. La première des phrases de Mozart (voir la Figure 2.1) est tirée de l'air *Voi che sapete* de son opéra *Le nozze di Figaro*, dans sa tonalité originale de si bémol majeur, interprétée par un petit groupe d'instruments, la partie de la voix manquante. La deuxième phrase (voir la Figure 2.2) est la toute première phrase, en version modifiée, de la seizième sonate pour piano en do majeur. Ici la phrase, interprétée par un glockenspiel et un basson, est en si bémol mineur, la tonalité de mineur tonique de celle de la phrase de *Voi che sapete*, pour mieux s'aligner à cette dernière. Le tempo est beaucoup plus lent que celui qui conviendrait à l'indication « *allegro* » du premier mouvement de l'œuvre originale. La tonalité mineure et le tempo lent s'associent bien à la référence du narrateur à la mortalité, vers la dernière partie de la phrase musicale, qui se dépeint par les deux images qui suivent : celle de la tête d'une statue de femme occidentale et celle de son torse, un châle chic autour des épaules, duquel elle est séparée.



Figure 2.1 *Les Statues meurent aussi*



Figure 2.2 *Les Statues meurent aussi*

Le premier motif de la phrase dans la Figure 2.1 se répète encore quelques fois sur le fond tout au long des derniers plans de cette séquence, continuant de cette façon le thème de la tête. Ces plans comprennent l'image de la tête sans torse, l'image de deux têtes de statues par terre entre les herbes folles, regardant dans le vide, et le gros plan du visage de la statue d'un enfant aux yeux vitreux. À chaque apparition le motif musical se fait plus doux et l'intervalle original d'une tierce mineure s'agrandit, devenant d'abord une tierce majeure, ensuite une quarte juste, et finalement une quinte juste. Cette modification d'intervalle et l'effacement progressif dépeignent le délabrement des statues.

Perdant le regard de leur ancienne civilisation, elles succombent à la mort, comme confirme la voix *off* : « Un objet est mort quand le regard vivant qui s'est posé sur lui est disparu ».

02:19 - 03:24 : Le Regard étranger

Cette séquence commence au moment où la première image du musée apparaît à l'écran. Une phrase énergique et gaie accueille dans le musée les objets qui ont perdu le regard de leur civilisation d'autrefois. Dans cette phrase, le son d'une succession d'accords, formés entre la partie du piccolo et celle de la clarinette, peut être associé à un clown de cirque. Le thème du clown suggère une parodie qui se réfère aux objets dans le musée qui ont perdu leur raison d'être et ne sont qu'une représentation de ce qu'ils étaient dans la vie avant. Dans le musée, ces objets subissent un nouveau regard, celui des étrangers. Ils trouvent donc un nouveau but et une nouvelle vie, bien que superficielle. Le nouveau regard qui se pose sur ces objets, s'annonce ensuite par une fanfare, comprenant des coups de caisse claire rythmiques et les phrases d'instruments à vent, qui s'avancent dans les salles du musée.

Quelques phrases rythmiques et tonales sur le piano, ressemblant à la musique d'une foire occidentale, accompagnent les trois plans suivants qui sont liés par des raccords de l'axe. La caméra focalise sur de petits panneaux qui désignent des objets divers exposés dans le musée : « art utilitaire », « origine inconnu », « portraits d'ancêtres ». Ces objets, exposés « à la foire », semblent provenir de l'Occident et les portraits d'ancêtres sont ceux de Blancs.

L'entrée d'une mélodie, jouée au glockenspiel et accompagnée d'une flûte traversière et d'un piano, anticipe le prochain plan que le narrateur introduit d'une voix blanche et articulée : « L'Art nègre ». Ce morceau de musique, qui combine un instrument africain avec des instruments normalement associés avec la musique occidentale, s'aligne à la prochaine image de deux femmes blanches. Leur regard semble fixer un objet aux pieds du spectateur où se trouve « l'art nègre » qui vient d'être annoncé et qui est toujours invisible au spectateur. La partie de glockenspiel qui est plus aigüe que celles des autres instruments, représente l'écart qui existe entre la vraie intention du créateur de cette forme d'art et le regard des deux visiteuses de musée non-initiées pour qu'il s'agit d'un divertissement.

Un court passage de contrepoint, donc un dialogue, qui commence ensuite entre le piano et le glockenspiel, représente le contact qui s'établit entre les visiteuses blanches et l'art des Noirs. Ce passage animé, en do majeur, introduit une autre des courtes parties tonales dans ce film. Il continue tout au long les images de trois activités des visiteurs : la sortie des deux femmes blanches de l'écran, le regard de l'homme blanc qui prend leur place et sort après quelques secondes, l'entrée à l'écran d'une jeune femme noire qui s'approche pour regarder elle aussi « l'art nègre ». Ce morceau musical

relie donc tous ces visiteurs sous un thème, celui du regard, même si, selon le narrateur, le regard de la femme noire diffère de celui des visiteurs blancs, son regard reconnaissant la vraie culture derrière l'art nègre qui échappe aux Blancs.

Comme s'il a attendu le regard d'une personne noire, « l'art nègre », un masque africain, se révèle finalement pendant les tous derniers tons du morceau musical. Le masque illuminé, qui se détache de l'écran noir, et le silence soudain qui suit sur la bande son, évoquent un sentiment d'anticipation. Un ton grave de piano rompt le silence et retentit pendant quelques secondes, créant une tension inquiétante. Le masque semble tout d'un coup étrange, même effrayant, et la musique souligne qu'il n'a pas sa place dans ce musée.

La jeune femme noire apparaît de nouveau à l'écran, son regard intensifié par le gros plan. Une nouvelle musique atonale, qui comprend les sons du piano et vraisemblablement d'un vibraphone, commence. Elle accompagne la voix du narrateur qui parle pendant que l'image de la femme se rapproche encore une fois par un raccord dans l'axe. Ce rapprochement s'aligne avec le lien qui existait autrefois entre l'homme noir et son art, mais aussi avec le lien qui existe entre cette femme noire et la terre de ses ancêtres : Afrique. La prononciation de ce mot important à la fin de la séquence du musée est ponctuée par la musique qui finit au même moment que la voix du narrateur, cette ponctuation mettant en relief le mot.

24:44 - 27:55 : L'Aliénation culturelle

Le mouvement rythmique des haches dans les mains des ouvriers noirs qui préparent la terre pour ce qui semble être la construction d'une route dirigée par les Blancs, s'accompagne des paroles du narrateur : « ... le rythme de l'usine rencontre celui de la nature : Ford chez Tarzan ». Dans les plans qui suivent, les ramasseurs de coton qui apportent leurs paniers pleins au bureau derrière lequel est assis leur dirigeant blanc, sont les hommes africains qui ne connaissent ni la culture de l'homme blanc, ni son système capitaliste. Victimes du système colonial, ils sont éloignés de leur propre culture. Dans l'accompagnement musical de ces deux différentes activités des Noirs, les phrases legato sont interprétées par un groupe d'instruments à vent qui représentent les voix des Blancs. Ces instruments sont soutenus par des coups d'un tambour qui représentent les coups des haches et par des tons d'un glockenspiel qui peuvent être interprétés comme les « voix » des Noirs. Dans cet ensemble, les instruments à vent dominant comme les Blancs qui dirigent les activités des Noirs. Leur son efface après quelques moments celui du glockenspiel. Les coups de tambour constants continuent doucement et diligemment au fond.

Le narrateur parle des Blancs qui achètent et dégradent le travail et l'art des Noirs. Une musique percussive et dramatique accompagne l'image d'une danse africaine religieuse qui ne devient, devant le public blanc, qu'un spectacle exotique. Le narrateur remarque : « On paie les Nègres pour nous donner la comédie de sa joie et de sa ferveur ».

Le divertissement des Blancs continue par la participation des Noirs à différents types de sport. Les Noirs excellent, ironiquement, dans ces activités originellement occidentales. Leurs prouesses distraient les Blancs et ces derniers profitent de la force des Noirs, aussi pour leur rapporter des médailles olympiques.

Une succession de plans animés, accompagnée de musique rythmique et gaie, démontre ces activités sportives. Le rythme de la musique correspond souvent au rythme du mouvement et la musique joue un rôle d'imitation et de ponctuation. La course de chameau s'accompagne de courtes phrases cacophoniques qui font écho à la lutte du chamelier, appelé « guignol » par le narrateur, de ne pas tomber du dos de l'animal. Dans la course d'athlétisme, c'est le Noir qui gagne de loin, encouragé par des passages ascendants et descendants du piano. Dans le plan suivant un sauteur se transforme, pendant son saut, en perchiste dont la chute s'accompagne d'un glissando descendant au piano. Les mouvements rapides des joueurs de basket, blancs et noirs, correspondent à la musique gaie avec son rythme vif tenu par la caisse claire et ses motifs mélodiques répétitifs des instruments à vents. Le xylophone et le piccolo interprètent chacun ses propres phrases courtes, dans un style d'improvisation. Ces phrases ponctuent les mouvements des joueurs noirs agiles qui se démarquent des autres. Quand la balle passe à travers l'anneau pour marquer un but d'un de ces joueurs, un glissando ascendant et descendant imite le mouvement correspondant de la balle. Dans l'ensemble musical qui accompagne ces joueurs de basket, les instruments à vent peuvent être vus comme représentatifs de l'équipe des Blancs et les instruments de percussion comme représentatifs de l'équipe des Noirs. Ensuite, on passe au ring de boxe où le gagnant noir d'un match n'est pas le préféré du public, ce qui souligne la musique percussive et menaçant du piano et de la caisse claire. L'équilibre entre les éléments africains et les éléments occidentaux dans l'accompagnement musical de ces plans du match, se réfère à la domination des Noirs au niveau sportif, domination qui semble contester la domination des Blancs au niveau politique.

Les plans passent ensuite à une manifestation dans la rue. Des passages rapides d'un basson et du piano dans le registre grave, évoquent un ton menaçant. Le narrateur explique que dans le cas où les Noirs se rejoignent aux manifestations d'ouvriers dans un pays occidental, les autorités s'arment de fusils et de bâtons, ce qui encourage les artistes et les sportifs noirs à retourner les coups subis par leurs frères ouvriers. Ces artistes et sportifs se vengent, selon le narrateur, en triomphant dans leurs

carrières, et la musique dans le registre grave peut être également comprise comme représentative de cette vengeance.

Le rythme fort de syncope, joué par un batteur noir de jazz dont seulement les baguettes dans les mains, la caisse claire et la cymbale sont visibles, entre hardiment en scène, mettant en relief la « vengeance » des Noirs des plans précédents. Par un raccord dans l'axe, le corps du batteur et toute sa batterie se font visibles et il devient évident que les actions du batteur ne correspondent pas à la bande son et que ce rythme parvient d'une source non-diégétique. Pendant que le solo du batteur continue, quelques nouvelles images de la manifestation d'ouvriers et du match de boxe alternent avec celles du musicien. C'est comme si cette interprétation de jazz était une force globale mise à la tête des autres activités discutées dans le paragraphe précédent. L'importance suggérée du jazz s'aligne avec la signification politique du jazz en France en termes de son affirmation de la négritude, le mouvement francophone qui a comme but de réhabiliter la personnalité africaine et de restaurer les valeurs obliées des peuples noirs (Aguessy, 1971 : 34, 37).

Conclusion

Le thème du film *Les Statues meurent aussi* se rapporte principalement à l'art africain, les valeurs africaines et les influences nécessairement subies à travers la colonisation. La musique, pour la plupart d'un style africain, joue un rôle culturel essentiel.

Il existe quelques moments dans le film où certains phrases ou morceaux musicaux dans un style occidental se réfèrent aux images ou aux paroles qui s'associent avec l'Occident, ce qui renforce le champ de rencontre entre les deux mondes. Quelques exemples de ces moments sont les phrases modifiées de Mozart dans la première séquence, le morceau de piano qui ressemble à la musique de foire dans le musée, le morceau dans le style de la musique de music-hall, qui accompagne la jeep transportée en ponton flottant sur un fleuve africain.

Tout au long du film, la musique est interprétée par de petits ensembles, typique de la musique des documentaires de Resnais, Varda et Marker. Les instruments qui fournissent principalement les sons typiquement africains, sont le tambour, le glockenspiel et le xylophone. Les instruments qui sont typiquement occidentaux, sont les instruments à vent, de bois et de cuivre, ainsi que le piano et la harpe.

Dans ce film, certains morceaux de musique unifient dans une séquence les plans qui portent sur un thème spécifique, par exemple dans « Le Regard étranger » où le morceau en do majeur unifie une série de plans sous le thème du regard.

En collaboration avec les techniques de montage, la musique contribue souvent à l'animation des photos des statues et contribue de cette manière aussi au contexte des images. Ce rôle de la musique est, par exemple, clair dans la section qui a comme but de démontrer qu'en Afrique l'art est étroitement lié à la religion et à la vie quotidienne. Les photos d'objets d'art qui sont à la fois objets religieux et objets utiles, sont animées par la musique, de sorte que le spectateur éprouve le sens qu'il participe à la vie africaine. L'ostinato au xylophone reflète la vie africaine quotidienne.

Le rythme musical s'aligne souvent au rythme du mouvement dans l'image. La correspondance du rythme et du mouvement est par exemple claire dans les plans qui dépeignent les gens qui travaillent, tranquillement ou énergiquement, qui dansent, qui pratiquent des activités sportives. Le rythme de la musique correspond aussi au rythme du mouvement créé par les techniques de montage appliquées aux photos. Cette association des deux rythmes engage plus fortement l'expérience du spectateur aux activités. Parfois la voix est aussi impliquée dans le même rythme, ce qui renforce l'effet ou le message que veut transmettre le cinéaste.

Pendant l'illustration des objets d'art africain, dans une séquence au centre du film, la musique de Bernard fournit un « parfum africain » par ses sons de tambours et d'instruments à anches, ainsi que par des ostinatos rythmiques et mélodiques. Sous notre regard du XXI^e siècle, cette musique peut sembler insister sur certains éléments simples et simplistes de la musique africaine. Cependant, la dissonance et la discordance de la musique annonce la complexité du continent sous cette apparence simple et paisible. Vers la fin de cette séquence, il y a une forte inspiration dans le rythme et l'expression de la composition *Le Sacre du printemps* d'Igor Stravinsky qui est encore une fois une représentation du primitif associé à l'art noir. Les plans qui démontrent la commercialisation de l'art noir apportent le retour des figures occidentales, toujours de façon caricaturale, avec des éléments militaires clairs.

Les Statues meurent aussi montre une forte sympathie pour le mouvement de la négritude surtout par sa dénonciation du colonialisme et par sa mise en relief de l'art noir.

4.3 Nuit et brouillard

En mai 1955, Resnais reçoit la commande par la société Argo Films d'un film sur les camps de concentration à l'occasion du dixième anniversaire de la libération de ces camps. Argo Films a été chargé par le Comité d'histoire de la Deuxième Guerre mondiale et par le Réseau du souvenir de trouver un cinéaste idoine pour le projet (Lindeperg, 2007 : 37). Le jeune cinéaste, d'abord hésitant à cause du manque d'expérience personnelle de la déportation, accepte la commande quand le poète Jean Cayrol, lui-même un ancien déporté, se déclare prêt à écrire le texte (Dümling, 1998 : 577). Ce

texte poétique est lu par l'acteur Michel Bouquet, et Chris Marker assiste à l'ajustement des paroles aux images. Bouquet déclare que, sous la direction de Resnais, il garde neutre la voix de narrateur, malgré l'émotion qu'il ressentit (Lindeperg, 2007 : 129).

La musique est composée par Hanns Eisler, ancien élève d'Arnold Schönberg et co-auteur avec Theodor Adorno du livre *Composing for the Films* (1947). Ce compositeur juif-allemand est un intellectuel politiquement engagé qui utilise, selon Bick (2003 : 67), ses chansons et ses compositions de théâtre et de cinéma pour promouvoir ses idées communistes et antifascistes. Une de ses chansons est adoptée en 1949 comme l'hymne national de l'Allemagne de l'Est. C'est Marker qui propose à Resnais d'engager Eisler comme compositeur et Resnais le trouve miraculeux quand ce maître compositeur, connu en France par ces compositions de scène pour Bertold Brecht et sa musique pour plusieurs films français, accepte l'invitation de travailler avec lui (Lindeperg, 2007 : 131). Comme dans les cas de deux autres films de Resnais, la musique de *Nuit et brouillard* est interprétée sous la direction de Georges Delerue. Étant aussi le compositeur de la musique de *L'Opéra Mouffe* (analysé ci-dessous) et de *Du côté de la côte* (1958), ainsi que co-compositeur de la musique de *Documenteur* (1980-1981), tous les trois d'Agnès Varda, Delerue est un exemple du lien musical qui existe entre les cinéastes de la Rive Gauche.

Pendant les mois de recherche et de tournage, Resnais est accompagné de deux conseillers historiques, Olga Wormser et Henri Michel.

Le premier affrontement du film avec la censure, se produit à cause de l'image dans le film d'un képi d'un gendarme français photographié lors de la rafle du vélodrome d'Hiver. Avant la sortie du film en 1955, les censeurs français insistent sur l'effacement de cette image qui impliquerait la collaboration de la France, en plein milieu de l'insistance gauloise sur la force de la résistance pendant l'occupation allemande. Au festival de films de Cannes de 1956, *Nuit et brouillard* est retiré, suite à une plainte de l'ambassade d'Allemagne. Cette plainte suscite un tollé dans la presse française et allemande qui l'interprète, selon Lindeperg (2007 : 171), comme « un aveu d'identification et de solidarité avec les criminels du national-socialisme ». Peu après les événements à Cannes, le film est sorti en Allemagne et au fil des années il est devenu, selon Wilson (2006 : 24), un des films de Resnais le plus célèbre et le plus regardé et, selon Pateau (1997 : 7), un des grands classiques sur le thème des camps de concentration. Le film obtient le prix Jean Vigo en 1956.

Il existe différentes opinions concernant la source du titre *Nuit et brouillard*. Culbert (2007 : 259) est d'avis que le titre vient du recueil de poésie, *Poèmes de la nuit et du brouillard*, publié en 1946 par Cayrol. Bonner (2009, s.p.) constate que le titre se réfère au décret *Nacht und Nebel*, signé par Hitler le 7 décembre 1941, selon lequel les dissidents politiques qui sont considérés comme une menace

pour le pouvoir allemand, sont déportés, normalement pendant la nuit. Selon Dümling (1998 :577), c'est Heinrich Himmler, chef du *Shutzstaffel* (SS), qui choisit l'appellation *Nacht und Nebel* – *Aktionen* pour cette déportation, inspiré par l'opéra *Das Rheingold*, qui fait partie du cycle *Der Ring des Nibelungen* de Richard Wagner. Dans l'opéra, le nain méchant, Alberich, met un casque (*Tarnhelm*) qui le rend invisible. En mettant le casque, il chante les mots « *Nacht und Nebel, niemand gleich* » (Nuit et brouillard, plus personne), qui font référence à sa disparition, comme celle des juifs, et à son avantage de commettre, désormais, clandestinement ses crimes, comme les nazis (Huhle, 2014 : 120, 122).

Outre les séquences filmées par Resnais à Auschwitz-Birkenau et Majdanek, *Nuit et brouillard* comprend des documents historiques sous forme de photos et de films. Resnais, dont l'œuvre est imprégnée du thème de la mémoire, s'assure par les images dans ce film, qui ne cachent rien les atrocités des camps, que le spectateur, comme individu et comme membre d'une nation ou d'un certain groupe, n'oubliera jamais la tragédie de l'holocauste ou ce dont l'homme est capable. Le message de ce film va pourtant plus loin. Il y a vers la fin un avertissement global qui s'adresse au spectateur contemporain et à celui à venir : « Qui de nous veille de cet étrange observatoire pour nous avertir de la venue des nouveaux bourreaux ? Ont-ils vraiment un autre visage que le nôtre ? »

Certains chercheurs, tels que Bonner (2009) et Alter (2012 :27), sont d'avis que *Nuit et brouillard* fait aussi allusion à la guerre d'Algérie qui fait rage au temps de la production du film. Selon Liebman (2012 : 48) et Wilson (2006 : 33), Resnais et Cayrol reconnaissent que leur film doit être compris dans le contexte de la guerre d'Algérie et des crimes perpétrés en toute situation de guerre ou de conflit. Ainsi, nous avons un document filmique qui représente à la fois une remise en question du passé et une interrogation du présent pour avertir et prévenir une répétition dans l'avenir.

00:14 - 00:56 : Générique

La musique tonale du générique, qui est répétée en version plus longue à la fin du film, est la même composition d'orchestre qu'Eisler compose en 1954 comme prélude à une pièce de théâtre de Johannes Becher. Cette pièce, *Winterschlacht*, qui s'inspire de l'attaque allemande sur l'Union soviétique pendant la Deuxième Guerre mondiale (Dümling, 1998 : 579, 580), est mise en scène pour la première fois en 1955 par la compagnie de théâtre allemande, Berliner Ensemble, sous la direction de Bertold Brecht (Lindeperg, 2007 : 136). Le même prélude à *Winterschlacht* apparaît aussi comme musique de générique du film *Loin du Viêt-Nam*, le film sur la guerre du Viêt-Nam réalisé par un groupe de cinéastes dont Resnais, Marker et Varda font partie, comme mentionné auparavant. Selon Alter (2012 : 29) la conception de ce prélude est originellement inspirée par le monologue d'Horatio, dans le cinquième acte du *Hamlet* de Shakespeare, dont Eisler fait la mise en scène en Angleterre

juste avant sa collaboration avec Brecht. Dümling (1998 : 579) constate qu'Eisler publie plus tard, en 1956, une chanson *Horatio's Monologue*, utilisant cette même musique avec le texte correspondant de Shakespeare. Dans le monologue d'Horatio, il révèle les meurtres qui ont lieu dans ce drame et il avertit les autres personnages. Alter (2012 : 28, 30) remarque que le prélude d'Eisler met en relief les horreurs de la Deuxième Guerre mondiale et indique en même temps la possibilité d'une autre catastrophe. Cette musique s'aligne donc par sa propre histoire bien aux thèmes de *Nuit et brouillard* et de *Loin du Viêt-Nam*.

03:50 - 07:23 : La Déportation

La construction des quartiers du camp de concentration est terminée et ils sont prêts à accueillir leurs occupants qui ne savent pas encore qu'ils vont les aménager. La phrase inquiétante d'un cor d'harmonie, accompagnée de quelques accords doux de piano, fonctionne comme oiseau de mauvais présage. Le demi-ton de cor qui se répète, ainsi que les accords de piano accompagnants, rappellent le demi-ton et les coups de tambour de la marche funèbre du générique de *Guernica*. Ce court passage évoque un sentiment de tristesse chez le spectateur qui sait quelle grande souffrance attend les futurs prisonniers. Le narrateur commence ensuite à nommer les villes d'où vont venir les déportés.

Un dialogue entre une flûte et une clarinette accompagne les noms de ces villes et les images des personnes de tout âge qui se préparent au départ. Les phrases légères de la flûte, jouées dans le registre aigu, peuvent être comparées aux enfants parmi les prisonniers qui ne se rendent pas non plus compte de la gravité de ce qui se passe, et les tons de valeurs plutôt longues de la clarinette, joués dans le registre grave, peuvent être comparés aux adultes inquiets : les hommes qui portent une grave responsabilité devant leur famille et les femmes qui font du souci pour leurs enfants. Le son d'une trompette, plus strident et perçant que celui des instruments à vent en bois, entre dans la conversation, représentant les soldats allemands ou les gendarmes de collaboration qui dirigent les groupes de déportés et donnent des commandes. Ensuite, une caisse claire, qui suggère l'organisation et l'exécution militaire de la grande sortie des déportés, se joigne au groupe d'instruments aux derniers moments de l'image des personnes dans le camp de transit de Pithiviers. Comme l'épée de Damoclès suspendue au-dessus de leur tête, le son de la caisse claire continue dans les images des gens assemblés dans le vélodrome d'Hiver, familièrement appelé Vél d'Hiv, le camp d'internement de Compiègne, et d'autres endroits de transit.

L'animation visuelle et l'accompagnement musical qui s'aligne au rythme des images, sont soudain interrompus par la répétition de la phrase de « mauvais présage » du cor d'harmonie, déjà entendue au début de cette séquence. Cette musique commence au moment où apparaît l'image de trois personnes, fatiguées et abattues, dans un endroit d'attente avant la déportation, et continue dans la

prochaine image où reprend l'animation visuelle par une marche résolue des déportés dans une certaine direction, accompagnés d'un soldat ou un gendarme. L'accompagnement de cor d'harmonie intensifie les sentiments de sympathie et de peur chez le spectateur et focalise l'attention sur la réalité du malheur qui se rapproche.

Une nouvelle situation s'introduit par des tons mezzo staccato et stridents de la trompette qui représentent toujours les soldats ou les gendarmes. Ces tons accompagnent les images des déportés devant un train aux wagons qui les transportera à une destination qui leur est inconnue. Les tons de la trompette sont une parodie des deux premières phrases du *Deutschlandlied*. La mélodie de cet hymne national de l'Allemagne de 1922 à 1945 et de l'Allemagne de l'Ouest de 1950 à 1990, est celle du cantique *Kaiserhymne*, composé en 1796 par Haydn et plus tard adoptée pour son Quatuor d'empereur op. 76 no. 3 (Encyclopaedia Britannica, s.v. « Deutschlandlied »). Cette parodie dépeint la déformation de la fierté nationale qui implique l'exclusion sadique de ceux qui s'opposent au régime d'Hitler. La mélodie déformée se réfère, en plus, aux prisonniers, déceimment vêtus, qui sont chargés dans les wagons destinés aux animaux ou aux marchandises. La partie la plus basse atonale, interprétée par la clarinette, représente toujours les déportés adultes. Cette partie suit une ligne indépendante de l'hymne, ce qui contribue à sa distorsion et qui signifie, par ailleurs, que les prisonniers et les soldats ou les gendarmes n'ont pas la même idée à l'esprit ; les soldats savent la vraie destination des déportés tandis que ces premiers ne la savent pas et ne se rendent pas compte non plus de la gravité de leur déportation. Le rythme animé qui forme un contraste avec le rythme de la musique précédente, accompagne l'organisation et l'action de l'embarcation dans les wagons.

La trompette joue encore sa partie pendant les premiers moments d'un plan d'un homme accompagné de trois petits enfants qui s'apprêtent à monter dans le train. Le contraste entre les enfants et les tons stridents accentue l'horreur qui les attend. Brusquement, un accord d'un petit groupe d'instruments dont le piano est le plus clair, interrompt la voix de la trompette, son écho retentissant pendent quelques secondes. C'est comme si l'accord veut attirer l'attention de la trompette sur le petit groupe de personnes, lui rappelant que ces enfants innocents sont encore très petits. La caméra accentue chaque personne du groupe, d'abord en plan rapproché du père, suivi d'un panoramique de balayage vers le bas qui finit sur deux des trois enfants à côté des jambes du père. La trompette reprend pourtant à ce moment, refusant de se faire taire ou de sympathiser, et joue hardiment un accord majeur brisé sur si bémol. La répétition, dans le prochain plan, de cet accord inexorable, lie l'image des enfants à l'image d'une autre personne sans défense : une femme couchée dans un chariot, poussé le long du train par un homme.

La clarinette prend la parole. Elle joue une phrase dans un registre grave qui donne le ton de mauvais augure. Cette phrase se répète, suivie par d'autres phrases répétitives qui développent différents motifs de la phrase initiale et qui prolongent le sentiment de malaise, aggravé en plus par un trille de piano accompagnant, également dans le registre grave. Les plans qui accompagnent cette musique alternent entre les images de déportés arrivant encore sur le quai ou montant dans les wagons, et celles de soldats vérifiant si tout se déroule comme il faut.

En gros plan apparaissent les chiffres et les lettres « 74 Pers » qui font référence au nombre de gens entassés dans un wagon. Au moment où la musique passe gentiment à une belle mélodie de flûte accompagnée d'accords doux de piano, la caméra effectue un panoramique oblique, s'arrêtant sur le beau visage d'une fille visible dans l'ouverture entre deux portes de wagon, la tête couverte d'un foulard. Cette mélodie de flûte, ayant le même caractère que la mélodie de flûte accompagnée de clarinette au début du film, ramène le spectateur au monde du passé imaginaire où cette jeune fille vivait une vie normale. Cette mélodie de « la fille » est, en même temps, un lien à la vie d'après-guerre comme dépeinte en couleur au début du film où la caméra montre le paysage tranquille et beau tout près des clôtures de sécurité du camp de concentration désert, le narrateur prononçant les mots : « [...] une prairie avec des vols de corbeaux, des moissons et des feux d'herbes... même une route où passent des voitures, des paysans, des couples, même un village pour vacances [...] ». Cette musique accentue la tragédie et l'ironie de la situation de cette fille et des déportés. La mélodie de « la fille » se répète plus tard dans le film quand les images accompagnantes, en couleur, sont celles des chambres à gaz. Les plans en couleur (filmés en 1955) qui dépeignent les bâtiments du camp de concentration ou le paysage autour, reviennent plusieurs fois au cours du film qui comprend, pour la plupart, des séquences en blanc et noir, d'archives ou filmé par Resnais. Les séquences en couleur rappellent au spectateur que ce sont les images d'« un village abandonné, encore plein de menaces » (Cayrol, 1997 : 42). Dans ces séquences où sont juxtaposés passé et présent, la musique sert donc aussi de lien pour raccorder ces plans d'époques différentes. Elle symbolise en quelque sorte la continuité à travers les affres de l'histoire.

Lorsque les soldats commencent à fermer toutes les portes de wagon, le spectateur est tiré de ses rêveries et se rend compte que le moment de départ est arrivé, que l'avenir effrayant se rapproche. La belle mélodie de « la fille » continue dans les images du train qui part, soulignant l'ironie. Vers la fin de cette mélodie, un motif se répète en ritardando, suggérant la fin du rêve.

La partie du film qui commence par les dernières images des déportés qui se préparent à partir au quai de gare et finit par le départ du train, se déroule sans narration. Pendant ces deux minutes, la

musique fonctionne comme narrateur, remplaçant la voix de Michel Bouquet, le réalisateur ne trouvant pas nécessaire d'ajouter des paroles à la musique qui en dit assez.

Le train roule et le retour à la vie réelle s'annonce par un brusque accord de piano, suivi du début d'une nouvelle conversation atonale entre la clarinette et la trompette stridente. Ces instruments représentent toujours les déportés et les soldats qui sont maintenant ensemble dans le train. Les accords de piano continuent comme accompagnement de cette conversation. Il y a aussi des coups de tambour de valeurs courtes, doux mais insistants, et la voix urgente du narrateur qui prononce des phrases fragmentées, équivalentes à des tons mezzo staccato. Dans l'esprit du spectateur retentissent à ce moment les déclarations prononcées plus tôt : « la machine se met en marche » et « on se met au travail » qui font référence au règne d'Hitler qui commence en 1933 et à son plan de construire « une nation sans fausse note ».

Pendant le voyage au camp, les prisonniers souffrent déjà et quelques-uns d'entre eux ne survivent pas à cause de l'entassement, l'asphyxie, le délire, la faim, la soif, et l'obscurité. Une mélodie triste, jouée sur le cor d'harmonie, entre dans l'ensemble musical, réalisant le rôle d'une voix sympathique. Les courts braillements de la trompette qui représentent les ordres des soldats, forment un contraste avec les longues phrases du cor. Le train arrive sur un quai où des soldats armés l'attendent dans la nuit et le brouillard. La mélodie du cor se transfère à la flûte quand soudain, le spectateur se retrouve de nouveau à l'époque présente, en 1955, sur des voies désertes au plein jour. Dans ce plan en travelling, l'herbe verte et les fleurs jaunes entre les traverses sont des images qui soulagent et apaisent après celles du quai effrayant, noir et brumeux. Les phrases légères de la flûte, un son peut-être plus proche de la nature, accompagnées d'accords doux de piano, et les courtes phrases de trompette qui ne sont qu'un écho de celles qu'elles étaient avant, ainsi que les images en couleur, suggèrent que les atrocités des camps de concentration soient loin dans le passé, presque impossibles d'imaginer, et risquent d'être oubliées.

Conclusion

Excepté le prélude de *Winterschlacht*, la pièce d'orchestre qui accompagne le générique et la fin du film, Hanns Eisler compose pour *Nuit et brouillard* de la musique de petits ensembles, pour la plupart atonale. Il utilise aussi dans certaines phrases musicales du matériel de sa composition *Sturm-Suite für Orchester* et de sa musique de scène composée pour *Galileo Galilei*, une pièce de Bertold Brecht (Lindeperg, 2007 : 136).

En accompagnant par les petits ensembles d'instruments les images de grands groupes de gens, vivants ou morts, le compositeur tente, selon Dümling (1998 : 581), de focaliser l'attention sur la vie

et l'humanité de l'individu qui fait partie du groupe. Citant la déclaration de Resnais que la musique légère accompagne souvent les images violentes dans *Nuit et Brouillard*, Pautrot (2001 : 177) remarque que dans les scènes d'horreur, « l'indifférence » de la musique fonctionne comme métaphore de l'Holocauste qui se déroule dans l'indifférence du monde. Selon Colombat (dans Pautrot, 2001 : 178) cette technique musicale évite la présentation mélodramatique et tient éveillé le sens critique du spectateur. Pautrot (*Ibid* : 179) note également que certains plans bouleversants sont accompagnés de musique douce, paisible et respectueuse, comme si la musique a de l'empathie avec le spectateur plutôt qu'avec les images. La technique de contrepoint audiovisuel s'étend aussi au plan rythmique. Selon Resnais, cité par McMahon (2014 : 230), le rythme musical est souvent une inversion du rythme de l'image – Eisler ne compose jamais de la musique entraînant comme accompagnement d'une séquence animée.

Dans la séquence « La Déportation », les conversations musicales et les passages musicaux identifiés comme la musique de « mauvais présage » et la musique de « la fille » sont représentatifs d'une part de l'atmosphère qui prime et d'autre part de l'innocence des victimes de la déportation.

Un des éléments cruciaux de la bande son est l'ostinato rythmique, que ce soit dans la percussion ou dans les instruments mélodiques. Outre le fait que cet élément crée de l'unité dans ce film, il peut aussi être vu comme un indicateur du temps qui passe et de l'avenir tragique qui s'approche pour les victimes. Il contribue par ailleurs au sens militariste qui ne permet pas de contestation ou d'insurrection.

Eisler et Resnais placent les changements abrupts de tempo, de caractère musical, d'orchestration aux moments décisifs. Ces moments manipulent le choc ou l'empathie du spectateur et sont un exemple du pouvoir de la musique de mener le spectateur aux positions émotives.

La mélodie de « la fille » évoque sa vie avant la guerre et met en relief l'ironie et la tragédie de sa déportation et de celle des autres prisonniers. Il existe aussi des liens entre la mélodie de « la fille » et les plans de travelling en couleur, filmés en 1955, au début et plus tard dans le film. Les séquences en couleur créent une distance par rapport au passé et aux atrocités des camps, mais en même temps elles les rapprochent du spectateur, lui rappelant qu'il est humain comme l'étaient par ailleurs les nazis, Resnais faisant aussi allusion à la guerre d'Algérie.

Les paroles à la fin du film, accompagnées du prélude de *Winterschlacht*, soulignent cette vision double : Elles nous avertissent de ne pas oublier la tragédie et les victimes de l'Holocauste mais, également, de rester vigilants et de faire attention à une répétition de cette tragédie.

Chapitre 5 : Les Films d'Agnès Varda

Pour l'analyse musicale des films de Varda, les documentaires *L'Opéra Mouffe* (1958), *Black Panthers* (1968), et *Mur murs* (1980) ont été sélectionnés. Ces films qui représentent différentes époques dans l'histoire, portent, respectivement, sur le journal d'une femme enceinte, en « scènes d'opéra » qui se déroulent, pour la plupart, dans la rue de Mouffetard ; des rassemblements du parti politique afro-américain des Black Panthers et la manifestation pour la libération d'un de leurs leaders ; une rencontre à travers des murales avec les artistes et les habitants de différentes communautés de Los Angeles. *L'Opéra Mouffe* est tourné à Paris, tandis que *Black Panthers* et *Mur murs* font partie des films produits en Californie, où Varda passe deux séjours à différentes époques.

Les trois films de Varda sélectionnés pour l'analyse, comprennent une grande variété de musique vocale et instrumentale, tonale et atonale, diégétique et non-diégétique. *L'Opéra Mouffe* ne comprend que de la musique – sans narration ; une mention écrite annonce le titre au début de chaque scène. Dans *Black Panthers*, la musique est, pour la plupart, de la soul chantée par les membres du groupe Black Panthers. *Mur murs* comprend une grande variété de genres de musique, entre autres, vocale, instrumentale et électronique.

5.1 L'Opéra Mouffe

L'Opéra Mouffe, avec son sous-titre, *carnet de notes filmées rue Mouffetard à Paris par une femme enceinte en 1958*, est un film de 17 minutes en noir et blanc. Varda, enceinte au moment du tournage, remarque que ce film porte sur les contradictions de la grossesse (Bénézet 2014 : 11) et qu'elle, qui vit une grossesse heureuse, veut traduire cette expérience comme elle pourrait être vécue par une femme de la rue Mouffetard (Smith, 1998 : 94), habitée à l'époque surtout par une partie moins privilégiée de la population. Varda (*Du coq à l'âne*, 2007) constate que dans cette rue avec ses cafés et son marché, elle veut « un peu confondre le ventre de bouffe et le ventre d'attendre un enfant ». En filmant le corps nu de la femme enceinte, Varda rapproche les sentiments et les expériences de la femme du spectateur et comme dans certains de ses autres films, par exemple *Réponse de femmes* (1975), et *L'Une chante, l'autre pas* (1976), l'audace, à l'époque, de filmer une nue, peut être vue comme une déclaration féministe, la caméra montrant le corps naturel tel qu'il est.

Le titre est un jeu de mots, d'abord sur la rue Mouffetard dans le Quartier latin de Paris, ensuite sur le mot familier pour la nourriture : « bouffe », le célèbre marché de Mouffetard des années 1950 primant dans ce film (Smith, 1998 : 94), et puis aussi sur le terme *opéra bouffe*, ce dernier désignant un opéra qui s'inscrit dans le genre de l'opéra comique. Selon Grout (1970 : 186), quelques

caractéristiques de ce type d'opéra comprennent généralement un sujet léger ou sentimental, des scènes et des personnages inspirées de la vie quotidienne, des éléments comiques, satiriques ou fantastiques.

L'Opéra Mouffe reflète en grande partie ces caractéristiques. La rue, le marché, les habitants et les visiteurs de Mouffetard, la femme enceinte et les amoureux font partie des plans qui dépeignent la vie quotidienne autour du marché de la rue Mouffetard à l'époque des années 1950. La fantaisie est présente également dans les images qui s'alignent aux pensées, aux sentiments et aux soucis de la femme enceinte.

Le film se divise en dix parties (appelées « scènes » dans cette analyse, comme pour un opéra), quelques-unes longues et d'autres courtes, chacune, sauf la première, annoncée par un titre, par exemple « des amoureux », « de la grossesse », « les chers disparus », « des envies ».

La musique ininterrompue, pour la plupart atonale, est composée par Georges Delerue. Delerue (1925-1992) fait ses études au Conservatoire de Paris sous la direction d'Henry Büsser et de Darius Milhaud (Lacombe & Porcile, 1995 : 125). Compositeur de scène, de ballet et de film (*ibid*), il est aussi passionné du jazz et de la direction orchestrale, mais c'est surtout sa grande contribution au cinéma, et notamment sa musique pour les films du cinéaste de la Nouvelle Vague, François Truffaut, qui le rend célèbre (McMahon, 2014 : 45, 47).

La musique de chaque scène continue encore quand le titre de la nouvelle scène se montre à l'écran, liant ainsi les thèmes des diverses scènes. Toutes les scènes, à l'exception de deux, commence par une courte chanson dont Varda elle-même est la parolière (Bergala, 2007 : 14). La chanson, qui commence après le titre, annonce la nouvelle musique de la scène. La musique de chaque scène est différente mais il y a des éléments de style qui correspondent. Les instruments les plus entendus sont le basson, la clarinette, l'accordéon, le vibraphone, une trompette bouchée, des instruments de percussion. Il y a aussi dans la scène « les angoisses » et les premières secondes de la scène « des envies » le son produit par un doigt qui glisse sur le bord mouillé d'un verre, peut-être imité par un instrument électronique ou enregistré et manipulé électroniquement.

Les deux scènes qui ne suivent pas le schéma de titre suivi de chanson des autres, sont la première et la neuvième. La première scène, sans titre, découle directement du générique. Dans cette scène, la chanson n'a pas sa place au début, mais seulement après quelques moments de musique instrumentale. Dans la neuvième scène, « des angoisses », il n'y a pas de chanson, mais tout au long seulement le ton du verre, décrit dans le paragraphe précédent. Ce son sinistre, rejoint de temps en temps par un

doux accord atonal soutenu pendant quelques moments, évoque un sentiment de malaise qui se lie aux angoisses de la femme enceinte.

00:00 - 01:00 : Ouverture et générique

Sur un ton ludique typique de Varda, le titre et le sous-titre qui ouvrent le film sont accompagnés d'une cacophonie de sons qui imite ce qu'on entend parfois quand les membres d'un orchestre répètent au dernier moment quelques passages difficiles sur la scène avant l'accord final et l'entrée du chef d'orchestre. La cacophonie accompagne les deux plans qui suivent : l'un d'une mention écrite qui positionne la rue Mouffetard dans la ville, et l'autre, la photo prise de dos d'une femme nue, assise sur un petit banc. À la fin du dernier plan, on entend des coups sur le pupitre de la baguette du chef d'orchestre invisible. Il fait taire l'orchestre en anticipant l'ouverture musicale, énergique et joyeuse, dans le style d'une ouverture de cirque, qui commence au moment où les lettres « l'opéra mouffe » apparaissent sur l'écran. Cette musique, qui donne le ton à « l'opéra comique » accompagne ce générique, la photo de la femme sur le banc restant tout le temps en arrière-plan.

01:01 - 01:29 : La Femme enceinte

Après la musique de cirque gaie, une ambiance tout à fait différente se présente par le ton doux du basson qui lie le dernier accord du générique à une mélodie lente et contemplative de la clarinette, accompagnée d'une deuxième clarinette plus grave et un son qui semble être un léger roulement de tambour. Au moment où commence la mélodie de clarinette, apparaît l'image d'une femme nue et enceinte, vraisemblablement celle qui était assise sur le petit banc, son corps illuminé frappant contre le fond noir. La mise au point se fait d'abord sur le côté du corps, puis, en gros plan, sur le ventre, et ensuite, sur le ventre animé par la vie qu'il contient et les seins de la femme couchée. Tout au cours, la mélodie de clarinette continue. Deux phrases répétitives vers la fin s'accompagnent d'accordéon et d'instruments de percussion douce. Cette musique sereine contribue à l'appréciation du corps de la femme enceinte et à l'émerveillement de la grossesse.

L'admiration du corps de la femme enceinte est brusquement interrompue par le son strident de la trompette bouchée et l'image d'une citrouille très grande, la comparaison avec le gros ventre de la femme étant inévitable, et le son de la trompette accentuant la bizarrerie de cette association. La chair de poule s'intensifie quand le marchand, qui prépare la citrouille pour être vendue sur le marché, la coupe en deux et enlève les pépins. La musique accompagnante, énergique et rythmique avec une séquence enjouée d'un fragment de clarinette et un staccato de trompette sur le temps, attribue un ton léger à l'image qui se réfère à la crainte connue parmi les femmes enceintes d'avoir le bébé arraché de son ventre.

01:30 - 03:03 : Le Marché

La cinéaste joue un bon tour au spectateur, quand un guitariste de la rue Mouffetard, filmé de dos, semble jouer le premier accord d'introduction de la première chanson du film. Le spectateur se rend compte, au moment où la voix se rejoint à l'accompagnement de guitare, que la source de la musique n'est pas le guitariste, mais une chanson non-diégétique. Cette transition fluide de l'espace diégétique à l'espace non-diégétique, crée de l'unité dans ce moment. La chanson (voir la Figure 3.1) dans la tonalité de Fa dorien, souligne un des thèmes principaux du film, à savoir la nourriture. La série de plans qui suit s'aligne à ce thème en présentant des images d'étals de marché pleins de produits alimentaires. Ce thème prime également dans les pensées de la femme enceinte, la grossesse entraînant la faim naturelle.

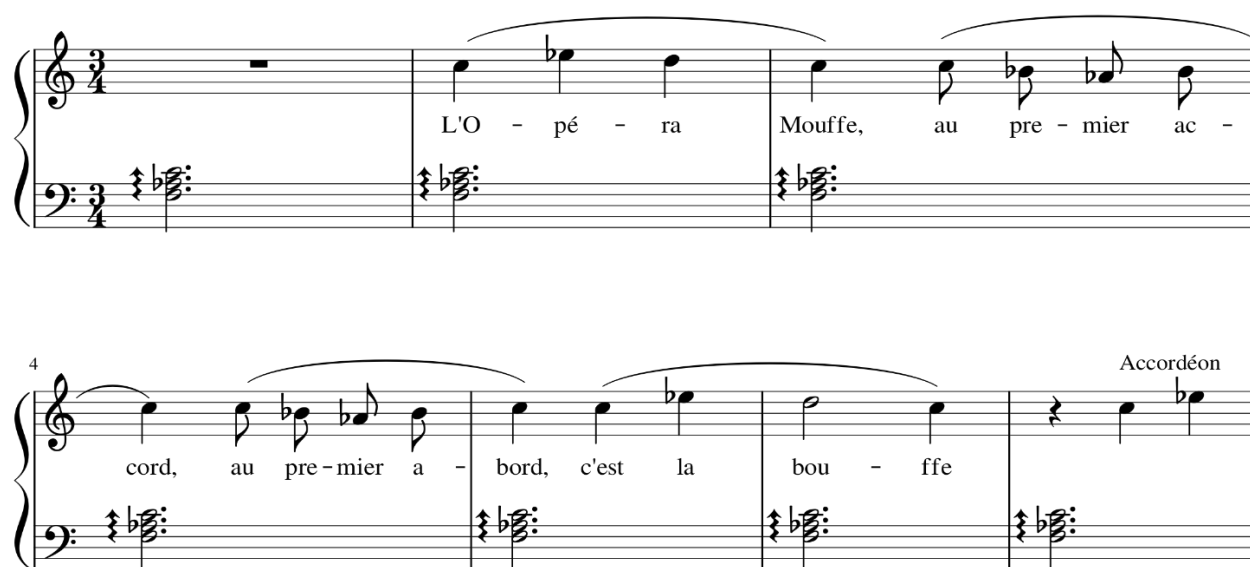


Figure 3.1 *L'Opéra Mouffe*

La courte chanson avec ses paroles simples, interprétée par une femme qui ne semble pas être chanteuse professionnelle, reflète la scène non sophistiquée autour du guitariste. La simplicité est, en outre, soulignée par la tessiture restreinte de la voix, formant l'intervalle d'une quinte juste (la-bémol à mi-bémol) et par la répétition, au premier battement de chaque mesure, de la triade mineure en position fondamentale sur la guitare.

La tonalité d'un mode, dont la musique traditionnelle française fait souvent usage, souligne la simplicité par son association avec le chant grégorien du Moyen Âge, le chant de liturgie de l'Église catholique romaine, qui est monophonique avec un rythme assez libre. Si on considère que les modes médiévaux donnent naissance à la tonalité de majeur et de mineur qui forme la base de la musique occidentale entre les années 1600 à 1900, le mode dorien de la chanson, qui est par ailleurs la première

chanson de ce film, peut aussi être associé à la femme qui va donner naissance à son enfant. La tonalité dorienne, qui n'évoque pas de sentiment qui se penche vers l'optimisme ou de gaité souvent associés avec la tonalité majeure, non plus vers la mélancolie ou la tristesse souvent associées avec la tonalité mineure, reflète l'ambiguïté dans la conscience de la femme enceinte qui est contente et bien nourrie, mais qui observe les gens autour du marché, peut-être mêmes d'autres femmes enceintes, qui ne sont pas aussi privilégiés qu'elle.

Après la dernière phrase de la chanson, une valse d'accordéon remplace la voix et l'accompagnement de guitare, l'accordéon répétant deux fois la phrase finale de la chanson et liant, de cette manière, la valse à la chanson. La valse accompagne les images d'étals de marché et continue donc le thème de la « bouffe » et des visiteurs de marché. Cette musique est typique du style musette qui a son origine à Paris et qui reste encore aujourd'hui un style associé avec la France d'antan. La valse instrumentale continue en fa dorien avec l'accord tonique dans l'accompagnement. La séquence d'accompagnement de deux mesures (voir la Figure 3.2), qui se répète quatre fois, comprend un accord brisé en position fondamentale et un accord brisé en second renversement. Ensuite, une nouvelle séquence d'accompagnement de deux mesures (voir la Figure 3.3) s'introduit et se répète deux fois. Cette dernière comprend un accord dissonant (en termes de la tonalité dorienne), dont les tons sont chacun un demi-ton plus bas que l'accord tonique. Cet accord dissonant évoque l'image d'un musicien de rue qui gagne de l'argent en jouant son orgue de Barbarie dont les tons ne sont pas bien accordés. Ce son typique anticipe les images des gens vieux, déshérités et ivres, dans la série de plans qui suit. L'accord tonique consonant de la Figure 3.2 se réfère par contraste aux produits de marché qui sont frais et appétissants et à l'observatrice enceinte qui est jeune, bien nourrie, aisée.



Figure 3.2 *L'Opéra Mouffe*



Figure 3.3 *L'Opéra Mouffe*

La musique change brusquement au moment où une image typique commence à se dérouler devant les yeux de la femme enceinte : deux femmes, les visages en gros, sont absorbées dans une conversation animée. Les mouvements rapides de leurs lèvres sont parodiés par les tons rapides de la trompette, de la clarinette et du basson, accompagnés d'accords brisés et rapides d'un piano. Leur conversation est imitée par les phrases musicales qui s'alternent entre les trois instruments à vent. Cette musique humoriste continue comme accompagnement d'une nouvelle conversation, aussi

animée, de deux autres femmes. Un long ton de trompette, un trille de clarinette et de basson, les accords brisés de piano, mènent à un nouveau gros plan d'une femme sans dents, une image typique d'une visiteuse de marché de Mouffetard à cette époque. Les accords répétitifs des instruments de vent, en valeurs courtes et puis plus longues, s'alignent ensuite aux mouvements de sa bouche, formant des paroles dirigées à quelqu'un d'invisible au spectateur, ou peut-être à elle-même. Le piano et les instruments à vent se consolident sur un long ton qui finit le morceau de musique ainsi que la première scène du film.

Conclusion

L'Opéra Mouffe confirme l'intention de Varda de montrer dans ses films comment l'imagination ludique peut faire sauter d'une idée à une autre et faire réaliser « des jeux de mots visuels », réservant souvent des surprises au spectateur (*Du coq à l'âne*, 2007). Dans ce processus, la musique est un élément très utile dont Varda se sert avec intelligence. La musique évoque et fournit souvent une spécificité ou une profondeur de sentiment, ce qui est plus difficile à atteindre par les images ou les mots. Dans *L'Opéra Mouffe*, où seulement les images sont en question, cette fonction de la musique est exceptionnelle.

Le rôle structurant de la musique est clair dans ce film qui se divise en dix scènes d'opéra titrées, dont huit commencent par une courte chanson. Dans certaines scènes, les différents sous-thèmes (chacun représenté par une série de plans) sont accompagnés de différents morceaux de musique, tandis que, dans d'autres scènes un seul morceau de musique réunit tous les différents sous-thèmes sous un thème plus grand. Dans la scène « de la grossesse » par exemple, un morceau musical, dont la chanson au début fait partie, assemble tous les différents sous-thèmes sous les pensées capricieuses et imprévisibles d'une femme enceinte. Les différentes images qui représentent ces sous-thèmes, comprennent une colombe dans un bol de verre, une jeune femme souriante qui court entre les bâtiments et les arbres, la moitié d'un chou avec une petite plante qui pousse de son centre, un corps fabriqué de pièces de métal avec une petite poupée visible dans le ventre.

La musique fournit souvent un sens aux images qui auraient pu être interprétées différemment sans musique, surtout dans les plans qui dépeignent les gens dans la rue et autour du marché. Selon ces différentes images, la musique crée une ambiance sympathique, mélancolique, comique, satirique ou ludique.

La musique de musette fonctionne comme élément culturel en dépeignant les scènes typiques de Paris, par exemple dans « les amoureux », « de l'ivresse », et dans la première scène du film.

Le rythme de la musique suit souvent le rythme du mouvement dans les images, par exemple dans le cas des conversations animées des femmes dans la première scène où la musique rapide suit les mouvements des lèvres et ajoute de l'énergie au moment. Dans tous les plans de la scène « de l'ivresse », la musique lente et mélancolique soutient les images des personnes couchées dans la rue ou assises dans un café.

Le rôle d'imitation se montre clairement dans les plans qui dépeignent les conversations des femmes par les phrases musicales qui alternent entre différents instruments, et dans la scène « joyeuses fêtes », où la musique imite les mouvements des enfants masqués.

La grande variété de musique, composée par George Delerue, continue ininterrompue à travers ce film, tout comme la musique continue dans les courts métrages de Resnais.

5.2 Black Panthers

Varda produit cinq films sur le sol américain durant deux courts séjours en Californie, à dix ans d'intervalle, avec son mari, le cinéaste Jacques Demy. Un de ces films, *Black Panthers*, qui sort en 1968, porte sur les activités politiques d'un groupe d'activistes noirs éponyme.

Aux États-Unis, comme en France, l'année 1968 est une année pleine de défis politiques qui comprennent les manifestations contre la guerre du Viêt Nam, les assassinats de Martin Luther King et de John Kennedy, les actions de protestation des mouvements de droits civiques, d'étudiants, de Noirs. Smith (1998 : 102) note que de nombreux artistes créateurs de cette époque souhaitent utiliser leurs talents à des fins politiques, et que les modes de protestation sociale sont au cœur des discussions cinématographiques. Attirés par les nouvelles pensées révolutionnaires du parti noir, Black Panthers, l'écrivain Jean Genet et les réalisateurs Varda et Jean-Luc Godard se focalisent, selon Mauldin (2008 : 242), sur ce groupe radical dans leurs œuvres, projetant de cette manière leurs frustrations face au manque de changement en France après la révolution de 1968, et démontrant leurs propres idéologies et agendas politiques. Varda, toujours sensible aux causes des opprimés et des marginalisés, remarque une corrélation entre les intentions des Black Panthers et celles des mouvements féministes, et elle déclare : « Il me semblait capter quand je les filmais une prise en charge d'eux-mêmes qui avait une belle équivalence en les Femmes découvrant qu'elles pouvaient elles-mêmes penser la théorie et organiser l'action sans le secours des anciens penseurs » (Smith, 1998 : 103).

Avec une caméra de 16mm, empruntée aux étudiants activistes de l'université de Berkley, Varda fait le trajet de Los Angeles à Oakland pour filmer les réunions et les manifestations des Black Panthers.

Leur leader, Huey Newton est incarcéré depuis neuf mois pour avoir tué un agent de police durant un échange de coups de feu après un incident dans la circulation. Les manifestants qui se constituent d'hommes, de femmes et d'enfants, se rallient tous ensemble pour la libération de Newton, puisqu'ils le considèrent comme innocent : ils chantent, ils dansent, ils tapent les mains. Certains leaders font des discours pour expliquer leurs griefs et pour encourager leurs camarades à se joindre à la révolution armée. Ils expliquent que Newton est prisonnier de guerre et que la guerre se réfère à celle que les États-Unis ont déclaré contre leurs propres compatriotes noirs.

Varda est elle-même narratrice dans ce film, sauf pour l'interprétation des discours d'hommes en anglais, où une voix masculine prend le relais. Ces voix de narration sont neutres et le texte se limite à transmettre des informations dans un style journalistique. La partialité de Varda se montre pourtant par le fait qu'elle représente dans ce film uniquement le côté et les opinions des Black Panthers.

Par les interviews que fait Varda avec les participants aux rassemblements et avec Newton dans la prison, le spectateur apprend certains faits concernant les Black Panthers. Le parti s'aligne aux idéaux marxistes-léninistes, s'inspire de la révolution cubaine et s'identifie à la lutte armée. Il s'efforce de tirer l'attention du monde sur la discrimination contre les Noirs aux États-Unis, par exemple par rapport à l'emploi, au logement, et à la propriété financière, mais s'identifie également aux luttes des opprimés et colonisés dans le reste du monde. Dans son organisation et ses activités, il n'y a aucune distinction entre les rôles des hommes et ceux des femmes. Les membres du parti sont fiers d'appartenir à leur race et Newton est d'avis que la communauté noire est en bonne voie de remporter la victoire.

Selon le narrateur, la déclaration vers la fin du film que Newton est jugé coupable d'homicide involontaire, est un compromis politique. Pour se venger, deux agents de police d'Oakland tirent sur des posters avec les images des deux leaders, Newton et Cleaver, dans la vitrine du bureau des Black Panthers. La lutte continue, comme le suggèrent les derniers mots du narrateur : « L'histoire des Black Panthers n'est pas finie », ainsi que les paroles de la phrase musicale qui les suivent : « Revolution has come ».

Dans ce film il n'y a que de la musique diégétique et cette musique, au style de la soul, est interprétée par les membres des Black Panthers. La musique est donc entièrement intégrée dans l'argument politique du film. La musique diégétique dans *Black Panthers* et la musique qui semble être seulement diégétique dans *La Sixième face du pentagone* de Marker, contribuent à un sens d'authenticité et un niveau de réalité augmenté par rapport à un film dont la musique est purement non-diégétique. Finalement, la musique diégétique est aussi un choix du cinéaste par lequel il peut véhiculer un narratif ou un point de vue. Les premières et les dernières séquences du film s'accompagnent de

musique, tandis que la partie centrale la plus importante se déroule pour la plupart sans musique. La partie centrale comprend pourtant quelques moments où les soldats des Black Panthers scandent des slogans pendant qu'ils s'entraînent en groupe, ce qui rappelle le rôle important de la musique dans l'entraînement militaire : encourager la persévérance physique et la discipline, renforcer l'identité du groupe, régulariser les mouvements physiques.

La soul est une forme de musique populaire afro-américaine des années 1960 qui s'inspire du gospel, du rhythm and blues et du soul jazz, un style populaire vers la fin des années 1950, tous ces styles partageant des approches similaires par rapport à l'harmonie, à la mélodie, au rythme, au timbre (Brackett, 2014 : s.p.). Le principe essentiel de la soul est que la musique transmet les perceptions et les émotions des interprètes et qu'elle évoque les mêmes sentiments chez les auditeurs (Marks & Witmer, 1986 : 263). Il existe, selon Bogdanov, Woodstra & Erlewine (2001, 6), une grande diversité de soul selon les différentes régions des États-Unis : dans les centres urbains comme New York et Chicago, le style se concentre sur l'interaction vocale, dans Motown, un surnom pour Detroit où se situe la maison de disque importante, *Motown Records*, la soul se caractérise par un mélange de gospel, de rock et de rhythm and blues. Dans le sud, la musique est plus rugueuse et accentue les rythmes syncopés, les chants éraillés et les cuivres à plein régime. Maultsby (2001 : 678) remarque que la soul du sud, surtout celle de James Brown, est également caractérisée par des chants percussifs et des phrases répétitives, ces deux éléments qui renvoient aux origines de cette musique dans le travail forcé des esclaves dans le sud de l'Amérique. Certains autres artistes de soul célèbres dans les années 1960, sont Aretha Franklin, Otis Redding et Wilson Pickett (Brackett, 2014, s.p.).

La soul est synonyme de la fierté des Noirs aux États-Unis dans les années 1960 et s'associe fortement avec la croissance de l'activisme politique de ce groupe (*Ibid*). Fila-Bakabadio (2014 : 921) explique que la soul entre en scène de la musique au milieu du Mouvement des droits civiques où les jeunes Américains noirs commencent à mettre en doute la stratégie non-violente de Martin Luther King et se joignent aux mouvements plus radicaux, dont plusieurs soutiennent, selon Williams (2015 : 680), l'autonomie économique, politique et culturelle. La musique des Noirs urbains imite, dans ses paroles, rythmes et sons, les discours et les slogans de leurs leaders, tels que Huey Newton et Malcolm X (Fila-Bakabadio, 2014 : 922).

00:01 - 02:52 : Les Rassemblements

La soul douce au début du film accompagne un plan de travelling dans lequel la caméra « lit » mot par mot une phrase qui fonctionne presque comme un sous-titre : « BLACK IS HONEST AND BEAUTIFUL ». Pendant que la musique monte en crescendo, la caméra fait la mise au point sur le visage d'une jolie petite fille noire et ensuite sur les visages de deux belles femmes, établissant de

cette manière un lien avec le dernier mot du « sous-titre ». L'ouverture du film sur les gros plans des visages de la fille et des femmes, confirme la politique de non-exclusion et d'égalité de la femme du parti des Black Panthers. La beauté de la fille et des femmes incarne la fierté de leur communauté. La musique soul qui accompagne ces images, souligne la fierté d'être noir. Les gros plans de ces trois personnes, filmées lors d'un rassemblement des Black Panthers, soulignent aussi l'intérêt que Varda porte aux gens et aux droits de la femme. La caméra continue ce thème en se posant ensuite sur le visage d'une femme que le spectateur reconnaîtra plus tard comme la chanteuse du groupe musical qui interprète la musique dans cette séquence du film. L'interprétation de ce groupe musical, qui devient visible dans les plans qui suivent, évoque une réaction, non seulement chez les adultes qui participent à ce rassemblement du parti, mais également chez les enfants, et cette expérience partagée fait preuve de la fierté culturelle de ce groupe et de leur sens profond d'unité par rapport à leurs objectifs politiques alors que la présence des enfants anticipe l'avenir.

La musique continue en sourdine quand la voix de la narratrice fait sa première entrée et explique que les gens rassemblés font partie des Black Panthers qui sont en train de préparer une révolution. La musique à peine audible à ce stade ne soutient surtout pas l'idée d'une révolution, mais elle se transforme ensuite en chant scandé dont l'association à la révolution est plus forte. Ce chant scandé du mot répété « left » continue avec le même rythme que la musique et anticipe les soldats, habillés en noir, qui marchent au pas dans le prochain plan. La continuation du même rythme lie les soldats aux adultes et aux enfants dans les images précédentes. Leurs chants scandés, qui font penser à l'habitude des Noirs africains d'accompagner leur travail de chants, démontrent leur dévouement aux objectifs du parti. Le chant scandé se transforme, à son tour, au même style de musique qu'avant, continuant doucement pendant que la narratrice commence à expliquer la situation d'incarcération de Huey Newton et l'obstination des manifestants à obtenir sa liberté. La musique souligne leur insistance, montant en crescendo alors que les manifestants dansent, quelques-uns avec les poings en l'air, d'autres avec de grands drapeaux bleus imprimés de l'image d'une panthère noire et les mots « free Huey », une femme avec un bébé dans les bras. Cette séquence évoque la tradition musicale des Noirs qui remonte à leurs ancêtres africains. Les manifestants chantent les paroles « we've got to free Huey » en deux phrases musicales (voir la Figure 4) qui se répètent continuellement, accompagnées d'instruments. Il est évident que la musique est un instrument puissant pour la transmission du message des Black Panthers et de leurs sentiments forts qui l'accompagnent. Varda est clairement consciente du fait que la soul des Black Panthers, la musique authentique des Noirs rebelles de cette époque, incarne réellement l'âme de ce mouvement politique et elle la met donc en évidence tout au long de cette longue première séquence du film.

Figure 4 *Black Panthers*

La séquence de plans accompagnée de musique et de chants scandés ininterrompus, arrive à sa fin quand l'image de l'emblème du parti, la panthère noire, apparaît sur l'écran et que la narratrice explique sa signification pour le groupe. La musique descend en decrescendo jusqu'au silence à la fin de la séquence, jouant de cette manière un rôle de ponctuation. La musique contribue à l'unité de cette séquence qui porte sur l'introduction du parti Black Panthers.

24:04 - 25:10 : Devant le palais de justice

La voix d'un touriste, interviewé sur la manifestation des Black Panthers dans le plan avant le début de cette séquence, est toujours audible au moment où un groupe de soldats des Black Panthers s'approche de la caméra et un chant sur la libération de Huey se fait entendre doucement sur le fond. Le chevauchement entre les paroles prononcées et les paroles chantées forge un lien thématique entre ces deux séquences. La caméra, en travelling dans l'axe optique, s'éloigne et se rapproche des soldats en alternance, mettant en relief les visages sérieux. La voix du touriste s'efface et « la parole » est passée aux voix des hommes et des femmes du groupe musical, toujours invisible, qui montent en crescendo.

Ces activités se déroulent en face du palais de justice où a lieu le procès de Huey Newton. Les visages des soldats expriment leur détermination de se battre pour la libération de leur leader. Les chanteurs, devenant visibles dans un nouveau plan, interprètent a capella des refrains antiphonaux dans le style de la soul. Les hommes chantent de courts slogans tels que « free Huey ! » en levant les poings et les femmes tapent les mains et chantent les paroles « black is beautiful », « time to pick up the gun », et « revolution has come ». Elles évoquent chez le spectateur une émotion plus douce malgré leurs slogans et malgré la défense de l'égalité des sexes du parti. Pourtant, à côté des hommes, toutes en coiffure afro, ces femmes encouragent et unifient les efforts de la révolution.

La musique de ce groupe vocal, placée vers la fin du film, fournit une unité avec la musique de la première séquence du film et fait revivre, après toutes les interviews dans la partie centrale, l'ambiance et les émotions, ainsi que les associations de fierté culturelle et politique des Black Panthers que le spectateur reconnaît de la première séquence. Cette unité structurelle formée par la musique, confirme également l'unité entre les membres des Black Panthers et installe chez le

spectateur la certitude qu'ils vont atteindre leurs objectifs, une certitude qui est aussi exprimée dans une interview avec Newton dans la partie centrale du film.

26:00 - 26:25 : L'Histoire n'est pas finie

Le film finit par un zoom arrière de l'image de Newton dans la vitrine du bureau des Black Panthers, sur laquelle ont tiré deux membres de la police d'Oakland. Pendant que la narratrice prononce sa dernière phrase : « L'histoire des Black Panthers n'est pas finie », un écho en sourdine du groupe a capella qui répète la phrase « revolution has come », commence à être audible et s'efface à nouveau quand l'écran devient noir, confirmant que, malgré la haine démontrée par des membres de la police, le parti va continuer de se battre pour leurs frères et leurs sœurs noirs.

Conclusion

Le rôle culturel de la musique dans ce film est évident. La soul diégétique, interprétée par les membres du parti Black Panthers, est une musique associée avec les mouvements de nationalisme des Noirs aux États-Unis dans les années 1960. Cette musique transmet par ses interprètes des sentiments associés à la fierté culturelle et à la détermination politique, et évoque chez son public des sentiments équivalents. La musique énergique dans la première séquence du film, la soul typique du sud des États-Unis, émet une vitalité qui inspire les adultes et les enfants, et les encourage à chanter, à danser, à taper les mains. Varda profite de la soul authentique de cette époque pour introduire dans cette séquence la culture et le message des Black Panthers.

Un autre rôle important de la musique, est la création de l'unité par son pouvoir de lier différentes séquences dans le film. La musique qui accompagne la séquence *Les Rassemblements* et celle qui accompagne les deux dernières séquences *Devant le palais de justice* et *L'Histoire n'est pas finie* fournissent une unité structurelle au film par son placement au début et à la fin du film, par son style de soul, et par les paroles qui incitent à la violence et à la révolution. L'unité formée par la musique, confirme le lien solide qui existe entre tous les membres des Black Panthers, adultes et enfants, comme on peut le constater dans leurs rassemblements. Cela évoque chez le spectateur la certitude que ce groupe va atteindre leurs objectifs.

La musique et la danse énergiques qui commencent vers le début du film, évoquent un sens de motivation et de détermination qui s'aligne aux sentiments et objectifs des Noirs de cette époque qui ont perdu leurs illusions sur le mouvement des droits civiques de Martin Luther King Jr et qui ont choisi une forme de résistance radicalisée. Le chant scandé est une manière efficace d'encourager l'esprit d'unité, de discipline, de motivation et de courage. Le parti le pratique pendant leurs manifestations et pendant l'entraînement de leurs soldats. Par son inclusion dans le film, le spectateur

participe à l'énergie et au courage des Black Panthers, la représentation subjective de Varda étant très convaincante.

5.3 Mur murs

Dans sa seconde période en Californie (1979-1981), Varda produit *Mur murs* (1980), un documentaire qui s'inspire, comme *Guernica*, de l'art plastique. Pendant son séjour californien, Varda, s'intéressant toujours aux différentes formes d'art et ayant suivi une formation en histoire d'art, remarque à Los Angeles une abondance de murs couverts d'images peintes qu'elle appelle « murals », comme le pluriel du terme en anglais. Ce phénomène lui donne l'idée de faire un film et en filmant ces muraux aux couleurs vives, elle découvre les artistes et les histoires de ces zones urbaines. Koresky (2015 : s.p.) remarque que *Mur murs* parle du pouvoir des images.

Toujours partante de prendre contact avec des personnes de couches différentes de la société, Varda fait des interviews avec plusieurs artistes, mécènes et d'autres habitants locaux qui figurent dans le film. De cette manière elle découvre que les muraux reflètent l'identité, la culture, l'histoire et la politique des habitants dans diverses communautés de Los Angeles. Elle apprend aussi que ces muraux fournissent aux artistes l'occasion d'exposer leurs œuvres sans suivre la route traditionnelle d'une galerie d'art, et la possibilité de partager leur art avec les passants.

Mur murs accompagne le film de fiction *Documenteur* (1981), qui traite d'une mère, désespérée après la rupture avec son compagnon, et qui mène une vie isolée avec son fils dans une maison de plage à Los Angeles. Le rôle de la mère est interprété par Sabine Mamou, monteuse de *Mur murs*, et celui du fils par Mathieu, le fils de Varda. Leur situation correspond dans une certaine mesure à celle de Varda qui, déçue après l'échec d'un projet de film et séparée de son mari pendant cette période, habite avec Mathieu, sept ans, dans une maison de plage à Venice, un quartier de Los Angeles (Koresky, 2015 : s.p.).

La chanson qui accompagne le générique est une chanson indienne-tarahumarienne du plateau mexicain (Gaspar, 1958 : s.p.). Cette chanson, interprétée a capella par un garçon, anticipe le kaléidoscope de race, de culture et de diversité couvert dans ce film. Bénézet (2014 : 73) remarque que Varda met surtout en relief les communautés des Chicanos (les Mexico-Américains) et des Américains noirs et qu'elle présente une version de la ville qui comprend des facettes locales et moins connues, au lieu de se concentrer sur la séduction et la célébrité qui existent également à Los Angeles, par exemple à Hollywood.

L'enjouement de Varda se montre par l'ajout d'un effet comique à un morceau dans un style baroque qui accompagne une longue série de plans. Cette série dépeint la grande propriété de l'usine de charcuterie, Farmer John, qui s'entoure de peintures murales ornées d'images de la campagne et des cochons. Au cours de cet accompagnement musical, les sons d'une personne qui imite les grognements d'un cochon s'ajoutent comme un effet d'un instrument de percussion. Ce ton ludique sert à la fois de cadre et de commentaire. Le synthétiseur qui contribue un ton moderne à cette musique dans un style baroque, emmène le spectateur à un endroit temporel et physique précis : les espaces urbains de la Californie au XX^e siècle qui sont associés avec une culture technologique et électronique, ainsi qu'avec le consumérisme et le gaspillage.

La bande son animée se compose d'une variété d'éléments. Elle comprend la narration de Varda en français, souvent enjouée et amusante, les récits des interviewés, pour la plupart en anglais, trois couplets rimés prononcés en français par Juliet Berto pendant quelques-unes de ses courtes apparitions comme visiteuse, le chuchotement ou le murmure d'un homme prononçant les noms des artistes des murs, la musique diégétique et non-diégétique, vocale et instrumentale.

Il y a aussi de la musique électronique dans deux séries de plans dont l'une est celle qui comprend l'image sur un mural de deux baleines bleues dans l'eau. Un groupe de personnes qui pratiquent, selon la narratrice, « la gymnastique chinoise », est filmé au ralenti devant ce mural et cette scène s'accompagne de sons tranquilles et mystérieux qui peuvent être associés avec une ambiance sous-marine. Vers la fin de cette série de plans, il y a aussi des sons qui imitent les chants amicaux d'une baleine, ce qui contraste fortement avec les cris terrifiants des baleines chassées à la fin de *Vive la baleine* de Marker. Ces sons continuent encore pendant quelques instants quand l'image change déjà pour introduire Willie Héron et son équipe d'artistes. La musique, toujours électronique, se transforme ensuite en ostinato plus énergique pour s'aligner aux activités de ce groupe qui peint à toute vitesse un mural au cours d'un week-end. Ils créent aussi des articles et des figures en papier et en carton, inventent un spectacle absurde, et détruisent ensuite les articles et les figures par le feu. L'accompagnement bizarre de musique électronique s'aligne bien à ces activités qui se réfèrent, selon un des membres du groupe, à l'absurdité de la fabrication du mensonge, à la ruine de leur propre histoire et ensuite à la reconstruction d'une nouvelle histoire à partir des cendres.

La grande variété de musique qu'utilise Varda dans *Mur murs* reflète la variété des thèmes et des couleurs des murs, et les différentes identités des habitants dans les communautés de Los Angeles. La musique diégétique et non-diégétique comprend la chanson du générique originaire du plateau mexicain, les variations d'un morceau dans un style baroque, la musique de guitare espagnole, la

musique populaire, la musique de fanfare, le blues, le jazz, le rock, une chanson folklorique, la musique instrumentale folklorique, la musique de film de cowboy.

03:36 - 06:40 : Les Gens de Los Angeles (1)

26:11 - 28:25 : Les Gens de Los Angeles (2)

1:19:30 - 1:22:12 : Les Gens de Los Angeles (3)

Un morceau de musique dans un style baroque qui se répète deux fois sous formes variées, accompagne trois séries de plans : près du début, vers le centre et à la fin du film. La première version de cette musique comprend trois parties : une partie lente, une partie rapide avec l'ajout d'un rythme de musique populaire, et puis la répétition, à moitié, de la partie lente. Les deux autres versions ne comprennent que la partie lente et la partie rapide.

La série de plans au début dépeint des murs affichant les visages d'une grande variété d'ethnies de Los Angeles. Cette série s'aligne à la série de plans vers le centre du film qui dépeint l'histoire des différents groupes culturels de Los Angeles, peinte sur le mur d'un canal d'eau par les participants au projet communautaire de l'artiste Judith Baka. Ces différents groupes sont surtout les gens marginalisés que Baka identifie comme les Asiatiques, les Chicanos, les Américains noirs, les femmes.

La série de plans au début s'aligne également à la série de plans à la fin du film. Ces deux séries partageant les images d'un mural appelé « Une île » qui dépeignent un pont ruiné sur une falaise dans la mer. Ce mural représente la peur de tous les gens de Los Angeles d'être arrachés du reste des États-Unis par un tremblement de terre, qui, selon les sismologues, est un véritable risque à cause de la ligne de faille sur laquelle se situe la Californie. Les différents groupes culturels, dépeints dans les séries de plans au début et à la fin de ce film, sont tous unifiés par cette menace d'un tremblement de terre. Le titre du film, « Mur murs », se réfère par ailleurs au murmure de la possibilité de ce désastre. La musique polyphonique qui accompagne ces trois séries de plans, fonctionne donc comme un facteur unifiant dans ce film. Comme les différentes parties dans le morceau polyphonique qui sont toutes de valeur égale, Varda attribue une valeur égale à toutes les voix des différentes ethnies de Los Angeles.

13:20 - 14:30 : Les Tons de fanfare

Lors de la prise de vue du mural de Kent Twitchell qui dépeint les figures immenses de six artistes de sa communauté, l'équipe de tournage est surprise, selon la narratrice, par l'arrivée devant ce mural d'une fanfare et des soldats de l'armée, de la marine et de la cavalerie qui se préparent à une répétition

pour un défilé militaire. *Mur murs* étant un documentaire qui reflète la vie et la culture de certains habitants de Los Angeles, Varda profite de cet événement inattendu pour inclure dans son film encore une facette de la vie locale.

Les tons d'une gamme, joués par la fanfare qui chauffent leurs instruments, sont audibles déjà avant l'apparition à l'écran de trois de ses membres : deux sousaphonistes et un joueur de flügelhorn. Plusieurs enfants font du patin à roulettes dans la rue où répètent les participants au défilé. Les tons de la fanfare qui se prépare, les voix des officiers et des soldats, les sons des sabots de chevaux et les bruits sourds de la rue confirment le caractère décontracté et l'ambiance conviviale des événements qui se déroulent sur l'écran. Une gamme descendante s'arrête sur le troisième ton qui continue et qui lie le dernier plan du défilé au plan d'un mural en couleurs passées, « [...] le mural pâle dans la rue Opal ». Malgré ce lien musical, le contraste entre l'image du mural pâle et stagnant, et l'animation et le bruit des plans précédents, est frappant. Le ton soutenu continue en diminuendo quand la narration reprend et quelques patineurs passent devant le mural.

Un crescendo mène le spectateur aux prochains plans qui sont liés par des zooms, rapprochant de plus en plus l'image sur un mural choquant. Ce mural, en noir, blanc et gris, dépeint un serpent féroce, des crânes, du graffiti, et une femme, moitié corps, moitié squelette, avec une seringue contre le bras. L'explication de la narratrice suit : « le monde des drogues ». Des phrases chromatiques, ascendantes et descendantes, interprétées par un instrument qui pourrait être une trompette faisant partie de la fanfare éloignée, se joignent ensuite au ton soutenu. Pendant que les tons de trompette deviennent moins audibles et moins cohérents, le son soutenu continue en crescendo et des voix d'enfants étouffées se joignent à l'ensemble. Les trois sons de cet ensemble reflètent les effets de drogues sur l'homme : le ton soutenu en crescendo représente la souffrance qui s'intensifie, les tons de trompette incohérents imitent l'esprit confus, les voix étouffées se réfèrent aux sens émoussés.

Le même ensemble de sons continue en diminuendo dans le prochain plan. À l'écran, des enfants passent devant le mural « de drogues », l'association des enfants avec ce mural faisant courir un frisson dans le dos du spectateur. Les sons, associés avec ce mural, s'effacent progressivement comme l'ambiance des images se fait de plus en plus légère. Le court aboiement d'un petit chien, tenu en laisse par un garçon, fait partie de cette ambiance plus gaie. Le garçon blanc et son chien qui sortent du côté droit de l'écran, entre dans le prochain plan du côté gauche, s'étant transformé en garçon noir sans chien et faisant rebondir une balle. Il s'arrête à côté d'une femme noire, Suzanne Jackson, l'artiste du joli mural coloré devant lequel les deux se trouvent. Ce mural dépeint des plantes, le profil d'une femme et un ciel très bleu dans lequel flottent des nuages blancs et des poissons colorés, étonnamment. Les tons en decrescendo se transforment en gazouillement d'oiseaux. Varda crée elle-

même une jolie image en filmant le profil de Jackson parallèlement au profil peint sur le mural. Ce « mural » de Varda, en combinaison avec le son joyeux du gazouillement, entraîne une superposition et une synesthésie. Le mauvais souvenir du mural « de drogues » s'éteint et une belle image est la seule qui reste dans l'esprit du spectateur.

Dans cette séquence, Varda capture les images des murs contrastés qui représentent la diversité dans une seule communauté de Los Angeles, la bande son soulignant ces contrastes.

17:51 - 22:40 : Le Blues

Une musique de blues commence doucement quelques secondes avant que le petit ensemble musical se montre à l'écran. Manuel Cruz qui chante en jouant de la guitare, est un artiste chicano et un ancien membre de la bande à Macy. Un ami l'accompagne à l'harmonica, les deux instruments d'accompagnement et la technique d'appel-réponse entre la voix et l'harmonica étant typique du blues (Wald, 2012 : s.p.). Durant leur interprétation sur le trottoir, la narratrice mentionne que quinze des trois cents gangs de Los Angeles se trouvent dans la région de Cruz. Le duo musical fait une pause pour serrer la main de la visiteuse française.

Quelques moments plus tard, l'ensemble musical recommence leur chanson qui parle de la tristesse causée par les assassinats parmi les « homeboys », les garçons qui habitent dans le même quartier. La chanson de blues a son origine dans l'expérience amère de l'esclavage, la discrimination raciale, la violation des droits de l'homme et les conditions économiques intolérables (Kebede, 1982 : 135) des Noirs dans les régions du sud des États-Unis au milieu des années 1800. La chanson de blues de Cruz et son ami s'associe aux conditions de misère qui existent toujours dans certaines communautés des États-Unis au moment du tournage. Pendant que les musiciens chantent, leur image s'alterne avec celles des murs qui dépeignent des images associées avec la violence des gangs. Les paroles de cette chanson se terminent par une phrase qui évoque l'espoir d'un changement dans l'avenir : « What we need is unity ». Cette expression d'espoir est typique de la chanson de blues, selon Kerman, Tomlinson & Kerman (2000 : 389). À peine ces paroles d'espoir sont-elles chantées, qu'un coup fort, suivi de plusieurs autres, fait peur au spectateur, la réalisatrice créant une situation ironique. Le coup fort est celui d'un pétard allumé par un des garçons qui jouent devant les murales « de dragons et de squelettes ». La narratrice remarque que ces jeux de « guerre » commencent déjà dans l'enfance.

22:48 - 24:20 : La Femme chicano

Se référant à un mural qui dépeint une femme lisant un livre et une autre, vêtue de rose, recevant un diplôme, la narratrice qui est toujours consciente des droits des femmes, commente la grande valeur de l'éducation d'une femme dans la communauté chicano. Une musique de guitare, typiquement

hispanique, commence au moment où la narratrice mentionne « l'universitaire » en rose. Le thème de la rose et de la femme, avec sa musique accompagnée à la guitare, continue quand la caméra fait la mise au point sur l'image d'une rose peinte en rose sur un mur et ensuite sur une rose peinte en rouge. La narratrice mentionne que la femme est toujours une rose dans « le jardin du cliché » du cœur d'un dur. Le thème et la musique qui l'accompagne continuent dans la prochaine image qui dépeint un tatouage de roses sur le bras du « dur » chicano qui s'appelle Chava. Sur l'autre bras de Chava sont tatoués son nom et l'image d'un Mexicain, reconnaissable à son sombrero, le chapeau typiquement mexicain, auquel s'aligne la musique de guitare. Chava confirme : « The flower stands for the girl ». Les tatouages de femmes et de roses sur les bras de plusieurs hommes, appelés *murals* par Chava, font partie d'une série de plans qui suit, toujours accompagnée de la musique de guitare. La narratrice confirme que toute chose décorée qui représente une idée ou un sentiment, s'appelle un mural et que ce terme veut dire « j'existe et je laisse un signe qui me désigne ». Cette déclaration confirme l'importance de la femme chicano. La musique de guitare renforce ce thème tout au long cette séquence. Le style de sérénade de cette musique se contraste avec la musique brute du duo de blues dans la séquence précédente.

Le thème de la femme chicano et la musique accompagnée à la guitare rencontrent, en forme vivante, le cœur de leur message : Judith Baka, artiste, éducatrice et leader dans sa communauté. La narratrice explique que Chava est un membre du gang White Fence qui a participé au projet du centre de loisirs Wabash sous la direction de Baka. Le symbole de la femme entre à nouveau dans le narratif quand la caméra fait la mise au point sur le plafond qui est couvert de roses peintes. Chava fait l'éloge de Baka pendant que la musique de guitare continue. La parole passe ensuite à Baka qui se présente. Pendant qu'elle parle, la musique s'efface progressivement et le thème de la femme se termine.

Conclusion

La bande son de *Mur murs* se compose d'une grande variété d'éléments qui s'alignent bien aux murs d'une grande variété dans le récit. Les différentes couleurs et les différents thèmes de ces peintures murales représentent différentes communautés à Los Angeles avec lesquelles Varda fait connaissance et qu'elle présente au spectateur.

La musique joue un rôle culturel très clair, les différents genres de musique représentant en grande partie les différentes cultures des communautés de Los Angeles. Varda, connue pour son engagement auprès des individus et des communautés marginalisés, met en relief dans ce film l'art et la culture des Chicanos et des Américains noirs de Los Angeles. Les différents genres de musique qui jouent un rôle culturel comprennent des chansons folkloriques, la musique occidentale baroque, la musique instrumentale hispanique, le jazz, le blues, le rock, la musique populaire de disco, la musique cowboy.

Un morceau de musique dans un style baroque lie trois séries de plans dans le film et joue de cette manière un rôle unifiant et structurant. La polyphonie de cette musique représente l'importance de chaque groupe ethnique dans Los Angeles.

Dans les séquences analysées, une musique ou un ton spécifique lie souvent une série de plans sous un thème qui, sans ces bornes sonores, n'aurait pas été tellement évident. Dans la séquence « La femme chicano », par exemple, différents plans successifs qui représentent plusieurs sous-thèmes, s'unifient sous le grand thème de la femme chicano par l'accompagnement d'une musique de guitare.

Chapitre 6 : Les Films de Chris Marker

Cuba si! (1961), *La Sixième face du Pentagone* (1968) et *Vive la baleine* (1972), sont les trois films de Chris Marker sélectionnés pour l'analyse musicale dans ce chapitre. Les films de Marker des années 1960 et 1970 se caractérisent par un discours militant et selon Aiguiar et Pascal (2013 : 5), également par « une réflexion autocritique sur les stratégies adoptées dans la marche vers le socialisme ». Marie (2005 : 90, 93) commente la vague de documentaires politiques et militants à la fin des années 1960 et au début des années 1970.

Cuba si! (Cuba oui !) s'inspire de la révolution cubaine et ce film se présente comme un éloge à Fidel Castro et à sa révolution. Selon Guzmán (2015 : s.p.), Marker entretient de bonnes relations avec les Cubains pendant quelques années, marquées par la sortie de ses deux documentaires, *Cuba si!* et *La Bataille des dix millions* (1970). Ce dernier film parle du grand effort commun des Cubains de récolter dix millions tonnes de canne à sucre en 1970. Les relations entre Marker et Cuba se détériorent après la sortie de son documentaire *Le Fond de l'air est rouge* (1977), dans lequel il critique le régime de Castro (Alter, 2006 : 69).

Tourné aux États-Unis et sorti en 1968, comme *Black Panthers* de Varda, *La Sixième face du Pentagone* porte sur la marche du 21 octobre 1967 d'un grand groupe d'Américains sur le Pentagone pour protester contre la guerre du Viêt-Nam.

Vive la baleine, qui traite d'un thème écologique, comprend également un thème politico-social et présente une position forte contre l'industrie baleinière mondiale à l'époque de la sortie du film.

6.1 Cuba si!

Cuba si!, un film en noir et blanc, marque un tournant révolutionnaire dans la filmographie de Marker, puisqu'il utilise pour la première fois une caméra qui enregistre un son synchronisé. Alter (2006 : 68) remarque que cette pratique augmente en général la véracité de ce qui est filmé. Cooper (2008 : 33)

note que, dans *Cuba si!*, Marker saisit les voix, le bruit et la musique du peuple cubain pour représenter « une révolution vivante ». Par l'énergie produite dans les séquences pleines de mouvement et de son, Marker arrive dans une grande mesure à convaincre le spectateur de *Cuba si!* à sympathiser avec sa position politique.

Ce film, initialement rejeté par la censure française pour être « propagandiste » (Alter, 2006 : 65), sort finalement en forme originale en 1963, la même année de la sortie du film *Salut les Cubains* de Varda, un film sur un ton plus légère, Ce dernier film, qui dépeint les gens de Cuba après la révolution, se constitue de photos qui s'animent par un commentaire et un montage plutôt ludique et par une musique variée et entraînante.

Tourné en 1960 au milieu des célébrations du premier anniversaire du nouveau régime, *Cuba si!* représente le contexte de la révolution et fait l'éloge de Castro qui renverse, avec son groupe de jeunes révolutionnaires, la dictature militaire du président Batista, libérant surtout l'économie cubaine de sa dépendance américaine (Foran, 2009 : 18). Dans un plan du film, un camion transporte un tableau sur lequel sont peints les mots : « CUBA...SI, YANKIS...NO », vraisemblablement les mots qui inspirent le titre du film. *Cuba si!* entame, selon Alter (2006 : 65), une période de production pendant laquelle les films de Marker prennent une position qui les oppose à la position de la presse française de l'époque.

Cuba si! comprend deux parties. Dans la première partie priment les festivités de 1960 autour de l'anniversaire de la révolution, du jour de l'an, de l'Épiphanie et du défilé sur la Place civique à la Havane. Le narrateur, Nicolas Yumatov constate que les célébrations du nouvel ordre proclament également la libération du pays de toutes choses américaines, le président Eisenhower ayant annulé le quota du sucre en l'été 1960 et ayant mis en place un embargo contre Cuba. Une séquence est dédiée à l'entraînement des guérilleros du « mouvement du 26 juillet », mené par Castro en collaboration avec ses camarades Ernesto « Che » Guevara, Camilo Cienfuegos, Juan Almeida et son frère Raul. La première partie comprend aussi des séquences qui dépeignent un match de baseball, un des sports préférés de Castro, et deux interviews directes, dans le style du cinéma vérité, respectivement avec un prêtre, partisan de Castro, et avec Castro, qui explique comment il est devenu révolutionnaire.

La deuxième partie du film, qui commence par la mention écrite : LIBERTAD!, comprend deux séquences d'une interview directe avec Castro dans lesquelles il explique les plans et le programme de ses réformes socialistes. Une grande section de cette partie traite de l'invasion de la Baie des Cochons tentée par un groupe de Cubains contre-révolutionnaires soutenu par les États-Unis. Cette

tentative qui échoue, a lieu en avril 1961 et Marker reçoit ces images quand il est déjà parti de l'île (Cooper, 2008 : 36).

La mention « Musiques de E.G. Mantici et J. Calzada » dans le générique, indique les responsables de la musique, pour la grande partie de la musique cubaine, dont beaucoup d'interprétations sont uniquement percussives. Une grande variété de rythmes est interprétée sur différents types de tambours : les interprétations diégétiques sont jouées sur des bongos, des timbales (dont la forme rappelle la caisse claire) et des grosses caisses par des individus et des fanfares, et celles non-diégétiques, vraisemblablement aussi sur des congas. L'ostinato du rythme dans le générique qui s'écoule directement dans le son gai de la fanfare diégétique dans la première séquence, est déjà une indication de l'importance du tambour dans la musique cubaine. La vitalité de la musique cubaine des années 1950 doit, selon Den Otter (2008 : 115), beaucoup à l'influence des éléments esthétiques africains, la musique cubaine étant principalement influencée par les traditions espagnoles et africaines. Le film comprend aussi deux chansons cubaines du compositeur-chanteur Carlos Puebla, un ardent défenseur de Castro. La première chanson, *Gracias Fidel* (Merci Fidel), fait aussi partie de l'album de chansons politiques que Puebla sort en 1960, une année après la révolution : *Después de un año* (Après un an). La deuxième chanson, *Rompiendo las relaciones* (Rompre les relations), fait allusion aux relations rompues entre Cuba et les États-Unis.

Des instruments de percussion typiquement cubains, comme les sonnaillles, les claves et les maracas, ne sont pas seulement audibles et visibles dans la musique diégétique, mais s'entendent aussi dans la bande son non-diégétique.

Il y a, par ailleurs, un morceau de piano, assez long, dans le style occidental classique, un court passage d'orgue de Barbarie, un morceau de musique chorale dans un style militaire et triomphant. Dans plusieurs scènes qui dépeignent des rassemblements, on entend les voix scandées d'une foule. Le va-et-vient entre la représentation diégétique et les convictions extra-diégétiques du réalisateur, entre image et message, est renforcé par une musique qui traverse aussi cette même frontière. Ainsi, les tons forts et rythmiques d'une trompette non-diégétique, accompagnés de timbales, « appellent » les membres de la milice pour se préparer à l'invasion de la Baie des Cochons.

Outre la musique, d'autres types de sons dans *Cuba si!* jouent un rôle important pour capturer l'ambiance de différents moments. La joie et l'enthousiasme des foules animées qui célèbrent la libération autour des cortèges dans la rue et des parades sur la Place civique, sont capturés dans le son de leurs bavardages, rires, applaudissements, encouragements, chants scandés. À travers ces sons, Marker tente également de sensibiliser le spectateur au patriotisme vivant de ces gens libérés et à leur

fierté d'appartenir, Noirs, Espagnols, Mulattos, à un nouvel ordre. Le narrateur remarque lors du rassemblement sur la Place civique : « Tout était cubain dans cette célébration... ».

Le spectateur partage également les sentiments de menace des contre-révolutionnaires évoqués par le bruit des véhicules blindés qui portent la milice et par l'ambiance sérieuse et captivante durant les interviews avec Castro, sa voix claire et certaine étant le seul son.

44:56 - 46:31 : L'Accord électronique

Un ton électronique continu dans le registre grave, change soudain l'ambiance après la « conga », une parade dans la rue qui comprend des fanfares accompagnées de la foule marchant, dansant et jouant des instruments de percussion. Les plans qui suivent, dépeignent différents événements, différents développements, différentes situations, bonnes et mauvaises, dans plusieurs régions du monde en 1961. Marker fournit ainsi le contexte social, scientifique, politique et historique dans lequel se déroulent les célébrations dans la Havane. L'accompagnement de ces images par le ton électronique se fait de plus en plus dense par l'ajout d'autres tons, un par un, jusqu'à la formation d'un accord dissonant qui continue en crescendo et qui s'accorde au bombardement des actualités qui passent à l'écran, en coupes franches. Une soudaine coupure de son termine dramatiquement cette séquence, la musique jouant un rôle de ponctuation en plus de contribuer, dans cette séquence, à la continuité thématique et dramatique.

Le rôle structurel de la musique se montre dans ce film par un thème électronique de caractère sérialiste et aux tons de valeur égale (excepté le dernier ton). Ce thème, construit de six paires qui forment un intervalle soit d'une seconde majeure soit d'une seconde mineure, se présente en sept variations entendues au cours du film : trois dans la première partie et quatre dans la deuxième partie. La source de cette musique semble être un orgue électronique. Toutes les variations de ce thème musical peuvent être associées au thème principal du film : les enjeux de la révolution cubaine. Ces enjeux comprennent la dictature de Batista, la menace des contre-révolutionnaires et l'invasion de la Baie des Cochons, les défis liés à l'institutionnalisation du nouveau gouvernement de Castro. La position de trois de ces variations musicales, respectivement près du début, au centre, à la fin de ce film, unit la thématique du film.

La succession de tons présentée dans la Figure 5, sera décrite comme « le thème électronique » ou « le thème original » dans les discussions des variations. Le dernier ton de ce thème a une durée plus longue que les autres et cette durée varie dans les différentes variations. Pour s'adapter à ces différentes durées, ce ton est présenté dans la Figure 5 comme une note avec point d'orgue.

Figure 5 *Cuba si!*

3:44 - 4:58 : Première variation

Lorsque le narrateur prononce les trois piliers de la révolution de Castro, chaque pilier s'accompagne du thème électronique en combinaison avec un bourdon continu dans un registre plus bas. Ces trois apparitions de la première variation, jouent un rôle de ponctuation en mettant en relief chaque pilier. Une quatrième répétition de ce thème, aussi accompagné du bourdon, sous-tend l'annonce qui constate que chaque Cubain éduqué va être responsable d'une personne analphabète. Le développement du matériel du thème électronique qui suit après ses quatre apparitions, accompagne les plans qui dépeignent une Havane « décadente » et « américanisée » sous la dictature de Batista.

11:56 - 12:43 : Deuxième variation

Le narrateur mentionne le double objectif de la période de formation des révolutionnaires dans les montagnes de la Sierra Maestra : éliminer la dictature de Batista et construire une société nouvelle. Cette déclaration s'accompagne de la deuxième variation du thème électronique : à l'octave supérieure par rapport au thème original, en valeurs de rondes et répété trois fois. Les deux dernières répétitions accompagnent les images et les paroles du narrateur qui racontent la désintégration du gouvernement de Batista.

23:52 - 25:08 : Troisième variation

Au début de cette série de plans le thème électronique se fait entendre quatre fois en variation, chaque phrase commençant sur une octave différente. Les valeurs de tous les tons dans ces quatre phrases sont des rondes. Chaque phrase prolonge son dernier ton pour que celui-ci devienne le bourdon qui accompagne la prochaine répétition. Ces quatre phrases accompagnent les plans qui dépeignent les éléments suivants : la souffrance d'une partie de la nation sous la dictature de Batista, la référence ironique au règne chrétien (mais perçue comme corrompue) de Batista depuis 1940 (quand Batista devient président pour la première fois), les activités de la résistance qui se bat depuis 1933 sous différents gouvernements corrompus. Dans les derniers plans de cette série un ostinato sur trois tons commence dans le registre grave. Cet ostinato évoque une ambiance de menace qui s'aligne aux activités de la résistance et à des images de la presse clandestine de cette époque. L'ostinato est suivi d'un accord dissonant continu qui accompagne la référence aux révolutionnaires dans la Sierra Maestra. La dissonance de cet accord et son ton insistant rapprochent la menace à la situation actuelle

où les révolutionnaires complotent le renversement du gouvernement de Batista. La dissonance peut aussi évoquer l'incertitude des révolutionnaires quant au succès de la révolution.

26:40 - 26:48 : Quatrième variation

Au début de la deuxième partie du film, la quatrième variation du thème électronique, qui comprend un tempo plus rapide que le thème original, est interprétée une fois. Elle accompagne la mention écrite, « LIBERTAD! » (liberté), en surimpression sur une image de personnes célébrant la liberté après la révolution. L'ambiance de liesse évidente est affectée par la subversion de la musique, cette dernière rappelant la menace inquiétante des contre-révolutionnaires et freinant chez le spectateur le sentiment de jubilation vécu en sympathie avec les Cubains à l'écran.

35:35 - 35:46 : Cinquième variation

La cinquième variation du thème électronique qui comprend l'interprétation à l'octave supérieure par rapport au thème original, apparaît une fois comme accompagnement d'une image de la foule en délire après l'enterrement symbolique des monopoles, au printemps de 1960. La caméra effectue un panoramique horizontal et le narrateur remarque : « Mais la révolution ce n'était pas seulement des foules ». Cette phrase mène à la séquence de l'artiste-alpiniste décrite ci-dessous. Comme dans la série de la quatrième variation, la cinquième variation du thème électronique corrompt la jubilation de la foule, suggérant la présence de la menace contre-révolutionnaire et un avenir incertain.

36 :40 - 37 :11 : Sixième variation

La séquence de l'artiste-alpiniste qui peint la montagne pendant qu'il est attaché à un harnais, présente au spectateur un moment dans la nature et crée une atmosphère légère. À un certain moment, pourtant, commence une série de tons graves qui comprend les derniers sept tons du thème électronique. Ces tons sont variés par rapport à la forme originale par leurs valeurs de rondes et leur interprétation à l'octave inférieure. Malgré l'image de l'alpiniste dans une situation détendue, cette variation évoque une ambiance menaçante qui prédit le danger, ce danger se manifestant plus tard comme l'invasion contre-révolutionnaire de la Baie des Cochons.

52:00 - 52:35 : Septième variation

Au moment où la mention écrite « Fin » apparaît à l'écran, la dernière variation du thème électronique commence. Elle accompagne les secondes qui restent jusqu'à ce que l'écran devienne noir. Cette variation, entendue une seule fois, est interprétée plus vite que le thème original et certains de ses tons ont des valeurs inégales, ce qui évoque un sentiment d'instabilité et une ambiance d'incertitude. De plus, cette incohérence se renforce par le son du sixième ton qui est soutenu et qui sonne donc

pendant l'interprétation du reste du thème. Dans la prononciation de sa toute dernière phrase, entendue juste avant ce thème musical, le narrateur mentionne que « le monde » préfère ignorer le succès de la révolution cubaine. Cette septième variation du thème électronique semble donc s'aligner au message des médias du « monde » qui est contraire au message préconisé par ce film. En outre, cette septième variation pourrait aussi représenter les défis qui attendent le nouveau gouvernement, ou la menace continue des contre-révolutionnaires, représentée également par l'image, juste avant la fin du film, de la main d'un mort, tué dans la bataille de la Baie des Cochons – la main « révolutionnaire » typique de Marker, comme mentionné dans la description sous « La Vie avant » de *Guernica*.

10:50 - 13:15 : Robin des Bois

Les révolutionnaires clandestins, mené par Fidel Castro, passent un moment dans la Sierra Maestra pour se former avant la révolution. Ces hommes barbus préparent des repas, ils s'arment, ils communiquent avec la population des villages par des journaux et des dépliants qu'ils publient. Les plans qui dépeignent ces activités, s'accompagnent d'une musique qui comprend l'ostinato d'un rythme *marillo* sur un bongo, et deux coups de sonnaile à un intervalle constant – un accompagnement approprié pour représenter ces activités quotidiennes et continues. L'accompagnement musical se transforme ensuite en thème électronique dans sa variation décrite sous « Deuxième variation » ci-dessus, rappelant le sentiment de menace qui s'explique au moment où le narrateur mentionne l'ennemie des révolutionnaires et qu'il constate que le monde, et surtout les Américains, compare Fidel Castro au personnage mythique de Robin des Bois. À la mention du nom de ce personnage, Marker commence un effet de montage dont le rythme rapide fait écho à celui de l'accompagnement de tambour et de maracas. Alternant des extraits, fixes et animés, du film *The Adventures of Robin Hood* de 1938 (Curtiz et Keighley) avec des images dépeignant les révolutionnaires cubains dans les montagnes, Marker crée un effet de montage musical qui évoque non seulement une ambiance comique, mais qui souligne également l'ironie de la comparaison entre Castro et Robin des Bois. Même si ces deux figures partagent un séjour dans les bois et la lutte contre l'injustice, les Américains veulent surtout attribuer l'action de voler aux riches et de distribuer aux pauvres du personnage mythique à Castro, un leader bien instruit dans la doctrine du marxisme (Alter, 2006 : 66). En plein milieu de la guerre froide, les intentions des Américains sont contrées par la présentation de Castro par Marker comme un chef qui s'efforce d'établir une nouvelle société juste à Cuba.

28:33 - 29:36 : Les Esclaves africains

Dans la séquence qui explique l'histoire de Cuba en bref, le narrateur mentionne l'importation des esclaves noirs à l'île, ce qui a eu lieu, selon Murray (1971 : 131) surtout pendant la période de la fin du XVIII^e siècle jusqu'à peu près le milieu du XIX^e siècle. Après cette remarque commence une série de plans dans laquelle le montage enjoué, accompagné d'une musique énergique qui ressemble à un accompagnement typique d'une danse cubaine, crée un effet pareil à celui décrit sous « Robin des Bois ». Cet effet évoque une ambiance de fête qui caractérise plusieurs séquences dans ce film. Les images de Noirs gravées sur un objet qui semble être en marbre, sont projetées à l'écran, différentes parties de l'objet alternant avec d'autres. Le rythme du montage suit le rythme rapide de l'accompagnement musical qui est dans le style d'un *columbia*, et qui se constitue de l'alternance de phrases entre deux types de tambours, vraisemblablement une conga et un bongo. Ensuite, l'alternance d'images se fait entre le gros plan du visage d'un Noir et le gros plan du visage d'une des figures gravées. Cette combinaison astucieuse de montage et de musique, souligne l'importance de l'influence africaine sur la nation cubaine et célèbre l'arrivée des Africains sur l'île, la révolution marxiste ayant aussi pour but d'éradiquer la ségrégation raciale à Cuba. Cette série fait également l'éloge du tambour, un instrument africain qui est bien intégré dans la culture musicale de Cuba. Les rythmes rapides et animés de cette série semblent imiter le travail animé et ardu exécuté par les esclaves d'autrefois. Ces interprétations habiles sur les tambours reconnaissent la contribution des esclaves au développement du pays. Dans cette série où l'accord entre la musique et le montage est clair, la musique fonctionne donc aussi comme élément culturel et historique ; c'est-à-dire, l'histoire occultée de l'esclavage est présente à travers la musique, évitant ainsi un rappel explicite. L'effet de dualité produit par la musique et le montage, s'aligne à l'hybridisme présent dans la plupart des styles de musique cubaine qui se constitue d'éléments de différentes cultures, à l'instar de la population de cette île.

Conclusion

Le rôle culturel de la musique prime dans *Cuba si!*. La musique dans ce film reflète souvent les Cubains en fête après la révolution. La forte tradition de leur musique de danse, comme la rumba, le mambo, le *son*, le *danzón* et le cha-cha-cha (Waxer, 1994 : 168), ainsi que leur participation spontanée aux activités de musique et de danse, sont mises en relief par le réalisateur. Manuel (1987 : 163) commente l'idéal souvent cité de Che Guevara : « socialism with *pachanga* », le *pachanga* se référant à une danse cubaine populaire des années 1950. Cette citation démontre comment la musique et la danse font partie intégrante de la vie cubaine – un fait qui est tangible dans ce film. Les activités musicales, diégétiques et non-diégétiques, impliquent, pour la plupart, des instruments typiquement

cubains et des chansons traditionnelles. Une grande variété de rythmes sur des tambours, des instruments cubains très importants et populaires, originalement introduits à Cuba par les esclaves africains, accompagne plusieurs séquences dans ce film, certains évoquant des célébrations et d'autres qui renvoient à des menaces.

En plus de la musique, que l'on peut qualifier de folklorique ou même d'ethnique, la musique électronique est importante dans *Cuba si!*. L'utilisation de ce genre de musique montre l'engagement avec des technologies contemporaines, ce qui est typique de Marker, et s'aligne avec l'idée de la nouvelle société qui se forme après la révolution de Castro (McMahon, 2014 : 195).

Sept variations d'un thème électronique atonal, apportent un élément d'unité dans ce film et joue un rôle structurel important, surtout en soulignant le thème principal de ce film, la révolution cubaine, ainsi que les sous-thèmes étroitement liés à ce thème, à savoir la dictature de Batista, la menace des contre-révolutionnaires et les défis qui guettent la mise en place du nouveau gouvernement de Castro.

Il y a des cas où la musique est en décalage avec les images et transmet son propre message, par exemple dans deux séries de plans où la musique inquiétante accompagne respectivement une foule jubilante et un alpiniste détendu, cette musique avertissant le spectateur des attaques imminentes des contre-révolutionnaires.

Il y a, en revanche, des exemples dans ce film où la musique correspond au montage et dans deux de ces exemples, cette technique évoque un effet enjoué qui s'aligne à l'ambiance de fête qui caractérise plusieurs séquences de ce film. Dans le premier exemple, qui implique une comparaison comique entre Castro et Robin des Bois, la correspondance entre la musique et le montage souligne également une ironie qui implique la guerre froide. Dans le deuxième exemple, qui fait référence aux esclaves africains, la musique fonctionne comme élément culturel et historique, et le dualisme dans l'effet montage-musique s'aligne à l'hybridisme qui existe dans la musique cubaine.

6.2 La Sixième face du Pentagone

Le documentaire *La Sixième face du Pentagone* qui sort en 1968, est filmé aux États-Unis en 1967 au moment historique de la manifestation contre la guerre du Viêt Nam près du Pentagone à Washington, « centre nerveux de la défense américaine », comme le narrateur l'explique. Ce court métrage, coréalisé avec François Reichenbach et produit en collaboration avec le groupe SLON, porte sur l'indignation d'une partie de la nation américaine devant une guerre qui, selon Hopkins (2000 : 99), est le conflit qui a divisé le plus la nation américaine, à l'exception de la guerre civile des années

1860. Les manifestants de cette marche du 21 octobre 1967 sont, pour la plupart, des jeunes et surtout des étudiants.

Herring (2004 : 19) note que l'administration américaine de Lyndon Johnson essaie dans un premier temps de limiter la guerre du Viêt Nam pour éviter l'agression des Soviétiques et des Chinois, ainsi que le danger d'une troisième guerre mondiale. L'action militaire des États-Unis s'intensifie néanmoins, selon Proctor (2011 : 89), entre août 1964 et juillet 1965 et l'administration de Johnson s'efforce alors de masquer cette réalité à la nation américaine. Comme nous l'avons expliqué dans la première partie de ce mémoire, l'implication des Américains dans la guerre du Viêt Nam commence vers 1950 quand ils viennent à l'aide de l'administration coloniale française contre les forces du Viêt Minh. Les Français se retirent après la défaite de Dien Bien Phu en 1954 et les Américains continuent la lutte qui s'aggrave au cours des années. La guerre se termine en 1975, après de lourdes pertes et de grandes souffrances. La forte position que prend Marker contre la guerre du Viêt Nam, se montre déjà dans *Loin du Viêt Nam*, dont il fait le montage. Dans les douze sections de ce film, les différents réalisateurs soulignent leur solidarité avec le peuple vietnamien (Cooper, 2008 : 74). Ce film sert donc de précurseur à *La Sixième face du Pentagone* qui sort un an plus tard.

Che Guevara, qui est assassiné en Bolivie le 9 octobre 1967, est représenté dans *La Sixième face du Pentagone* par des panneaux affichant sa photo, les chants scandés sur son nom, la minute de silence à sa mémoire demandée par l'activiste noir, John Wilson. Cette représentation constitue un lien entre son rôle dans la révolution de Cuba et son importance aux manifestants de la marche contre la guerre du Viêt Nam. Le narrateur de *La Sixième face du Pentagone* souligne l'importance de Guevara comme dénominateur commun dans la lutte contre la guerre du Viêt Nam, la révolte des Afro-américains, la solidarité avec le Tiers Monde et la volonté de transformer la société.

La Sixième face du Pentagone s'ouvre par une mention écrite qui s'inspire d'un proverbe zen : « Si les cinq faces du Pentagone te paraissent imprenables, attaque par la sixième ». Ce proverbe prépare le spectateur aux actions de l'énorme groupe de manifestants qui semblent d'abord être impossibles. Le narrateur remarque qu'il « ne s'agit plus seulement de défiler, mais d'affronter ». Et en effet, lorsqu'un groupe de manifestants franchit un cordon de police militaire et se précipite vers une porte du Pentagone, la manifestation pacifique est transformée en action violente. Des maréchaux casqués sortent de l'intérieur du Pentagone pour se battre contre les envahisseurs et arrivent à arrêter quelques-uns d'entre eux. Ces derniers passent, par conséquent, la nuit en prison. Parmi les personnes arrêtées se trouvent deux célébrités : l'écrivain Norman Mailer et la cinéaste Shirley Clarke.

La Sixième face du Pentagone est encadré par des séquences en blanc et noir, une au début et une à la fin. La grande partie au centre se déroule en couleur. Ces deux séquences en blanc et noir se

constituent de photos et de plans animés, ces derniers suivant et précédant respectivement les plans de photos dans chaque séquence. Une belle structure visuelle se produit grâce à tous ces éléments. La bande son imite d'une certaine manière cette structure par la présence de certaines phrases d'une chanson de soul qui accompagnent le générique du film et les derniers plans de photos à la fin du film.

La première photo qui apparaît après le proverbe zen, est celle du Pentagone américain qui se rapproche en zoom du spectateur d'un point de vue élevé, sa forme accentuée par la mise au point de la caméra qui passe des cinq faces de ses murs extérieurs aux cinq côtés plus courts qui renferment le jardin au centre. Ce plan du Pentagone renforce la bizarrerie du titre du film et du proverbe dont il s'inspire, et souligne l'anticipation créée par ces deux éléments. Les photos qui suivent, comprennent les images des milliers de manifestants, des panneaux qui annoncent la manifestation, des titres sur ce sujet dans les journaux. La série de photos à la fin du film comprend celles des personnes emprisonnées. Ces photos sont accompagnées des commentaires du narrateur probablement ajoutés un certain temps après la manifestation, car ils soulignent déjà les actions anti-guerre sur les campus universitaires qui en résultent.

Dans sa toute dernière phrase, le narrateur remarque que l'impact de la manifestation sur la guerre du Viêt Nam et sur la société américaine reste à voir, mais cette influence vaudrait déjà la peine si une partie des étudiants à Washington pouvait assimiler la remarque spontanée d'une fille de quinze ans qui a passé la nuit sur les marches du Pentagone : « J'ai changé ».

La bande son joue un rôle très actif dans la représentation de la marche de protestation. La variété de sons qu'elle comprend, vivifie les événements de sorte que le spectateur a l'impression d'être au milieu de tout ce qui se passe, là où se trouvent les cadreur et les preneurs de son de SLON qui filment et enregistrent ces événements. Les sons comprennent le bruit, la musique, le chant scandé, les paroles provenant des microphones, des mégaphones et de la radio. À un certain stade, une émission de la radio se rapporte aux luttes en Bolivie, en Israël et au Viêt Nam, le narrateur y faisant référence comme « la Troisième Guerre mondiale » et le cinéaste fournissant, de cette manière, le contexte politique mondial de cette époque.

Parfois ces différents types de sons se font entendre à la fois, ce qui produit un bruit fort, par exemple au moment où le chant scandé des manifestants se joint à la voix élevée d'un animateur de radio et au son d'un hélicoptère invisible qui fait du surplace au-dessus des activités. D'autres fois, le bruit et la musique collaborent pour raconter une histoire ou pour renforcer une idée, par exemple dans le cas où la mélodie de la chanson *Where have all the flowers gone*, interprétée à la flûte de Pan, accompagne un mimodrame qui fait partie de la manifestation. Pendant qu'on entend cette mélodie, un des acteurs

fait voler dans l'air un petit avion d'enfant qu'il tient à la main et le moment après, l'image et le fort bruit d'un vrai avion qui survole le Pentagone remplacent l'image de ce petit avion. Les paroles de la chanson *Where have all the flowers gone*, une chanson folk très populaire pendant le renouveau folk des années 1960 aux États-Unis (Walkowitz, 2010 : 164), font allusion au départ des jeunes hommes en guerre et leur mort brutale et prématurée. Ces paroles s'associent donc à la manifestation et au thème apparemment interprété dans le mimodrame. Le son du vrai avion efface la mélodie de la flûte de Pan et continue la symbolique du départ, le fort bruit soulignant l'effroi de l'arrachement des soldats de leurs familles et de leur pays.

La musique vocale, instrumentale, mélodique, percussive semble être seulement diégétique, même si les sources musicales ne sont pas toujours visibles. Il y a aussi une forte présence de chant scandé diégétique tout au cours du film, comprenant des paroles comme « Che Guevara », « Peace now », « Hell no, I won't go » (traduit par le narrateur comme : Rien à foutre, on n'ira pas), « One, two, three, four, stop this damn war ». La variété musicale comprend une trompette, une chanson de soul, la musique d'une fanfare, certaines phrases de la chanson « Glory Glory Hallelujah », des coups de tambour et un ostinato interprété au tambour, une chanson interprétée par le groupe de folk « Peter, Paul and Mary », la mélodie, interprétée à la flûte de Pan de *Where did all the flowers go*, une chanson folk de protestation accompagnée à la guitare, le son des grelots portés autour des chevilles d'un manifestant, le son d'instruments de percussion, comme le tambourin, les maracas et les grelots qui accompagnent les voix des hippies.

La réponse à la guerre du Viêt Nam aux États-Unis s'associe étroitement à l'expression musicale de l'époque. Selon Arnold (1991 : 318), le nombre de compositions de musique classique qui s'inspirent de cette guerre, augmente entre 1966 et 1974 aux États-Unis, et dans le style populaire, les thèmes de beaucoup de chansons dans les styles Rock and Roll et folk reprennent les thèmes liés à cette guerre (Fish, 1989 : 390). Certains chanteurs connus pour leurs chansons de protestation, sont Phil Ochs, Joan Baez, Joe MacDonald, Bob Dylan (Arnold, 1991 : 320).

00:02 - 00:41 : La Chanson de soul (1)

17:32 - 17:55 : La Chanson de soul (2)

24:00 - 25:26 : La Chanson de soul (3)

Le début du générique s'accompagne d'un ton de trompette qui se répète six fois. Ces tons ressemblent à un signal d'avertissement qui crée l'anticipation d'un événement à venir. À la cinquième répétition, une femme commence à chanter, d'abord doucement et puis en crescendo. Elle chante, a capella, un passage d'une chanson dans un style de soul, ce style rappelant la musique de

Black Panthers et soulignant l'époque devenue synonyme du mouvement des Noirs, du mouvement des femmes, des manifestations d'ouvriers et d'étudiants. Les paroles qu'elle chante, « Hell no, we won't go » et « It takes a real man to say no », nous révèlent qu'il s'agit ici d'une revendication politique. Les images du proverbe zen (en mention écrite) et du Pentagone, ainsi que la narration, confirment ensuite qu'il s'agit bien d'une manifestation contre la guerre du Viêt Nam.

Trois plans au centre du film s'accompagnent également de certaines phrases musicales de la chanson de soul susmentionnée. Ces phrases ne répètent que les paroles « Hell no, we won't go » qui sont les mêmes paroles du chant scandé qui les précède. Ces paroles, exprimées par la chanson et par le chant scandé, soulignent la solidarité entre les différents manifestants dans leur lutte contre la guerre du Viêt Nam.

Un passage de la même chanson de soul, cette fois plus long qu'avant, accompagne aussi la fin du film. Le faible volume au début des phrases musicales monte progressivement en crescendo jusqu'à ce que la voix de la chanteuse soit claire sur le fond de la voix du narrateur. Cette montée de volume dans la musique, s'aligne à la mention de certaines célébrités qui sont parmi les manifestants emprisonnés après la marche de protestation, vraisemblablement pour que leur présence augmente l'importance de cette cause. Une technique d'enregistrement qui produit un chevauchement de phrases chantées et de leur répétition à un court intervalle de temps, transforme à cet instant la musique. Ce dédoublement sonore fait écho à la multiplication des plans de protestations sur les campus universitaires, ce qui est mentionné par le narrateur.

Pour préparer la fin du film, l'activité musicale se réduit de nouveau et la seule voix de la chanteuse continue la chanson, comme avant. Une brusque coupe du son après la toute dernière phrase, « It takes a real man to say no », termine le film, le dernier mot « non » laissant une empreinte dans l'esprit du spectateur. Ce mot rappelle les images, quelques moments plus tôt dans le film, de l'incinération de livrets militaires par de jeunes hommes, un geste fort qui souligne la gravité de leurs sentiments ainsi que la futilité de cette guerre sans fin.

La chanson de soul, entendue au début, au centre, et à la fin de ce film, agit comme élément unifiant et les paroles de cette chanson accentuent et résument le thème de la manifestation et du film. Le style de la soul qui s'associe au mouvement des Noirs aux États-Unis dans les années 1960 et au tiers-mondisme qui caractérise l'œuvre de Marker, est mis en relief par cette chanson. Cette musique joue donc un rôle structurel, thématique, temporel, politique et culturel dans ce film.

09:55 - 10:40 : Les Étudiants

Un jeune homme, probablement étudiant, accompagne à la guitare et chante une chanson avec un groupe d'amis qui participent à la marche sur le Pentagone. La chanson qu'ils chantent en marchant et en tapant les mains, est « Lyndon Johnson told the Nation », composée en 1965 par le musicien de folk américain, Tom Paxton. Cette chanson de protestation célèbre fait référence à la perception que le président Johnson dissimule les dures réalités de la guerre du Viêt Nam à la nation américaine et masque l'escalade de la lutte. Cette musique confirme la conviction et la solidarité de ce groupe d'étudiants et joue donc un rôle culturel, historique et thématique. L'intégration de cet élément musical diégétique renforce également l'immédiateté de l'objectif de ce documentaire.

Le narrateur de *La Sixième face du Pentagone* remarque que la plupart des manifestants de la marche sur le Pentagone sont des étudiants. Ciernick (2008 : 33) reconnaît le rôle important des étudiants américains dans le mouvement contre la guerre du Viêt Nam, et selon Kennedy (1991 : 102), l'activisme anti-guerre sur les campus universitaires américains s'intensifie avec l'escalade, dès 1965, de l'engagement militaire des États-Unis au Viêt Nam.

10:45 - 13:52 : Les Hippies

Les manifestants qui ont commencé la marche depuis le Lincoln Memorial jusqu'au Pentagone, s'approchent de la caméra, quelques-uns portant des panneaux. Le son d'un hélicoptère devient fort au-dessus des têtes et s'éloigne ensuite. Les sons de grelots et d'un ostinato de tambour se font plus clairs quand le bruit de l'hélicoptère s'efface. Dans cette juxtaposition de sons, nous avons déjà un son qui est devenu emblématique de la guerre du Viêt Nam (éternisé à l'écran par le film *Apocalypse Now* de Francis Ford Coppola) et opposé à celui-ci, les grelots, associés aux aspirations « New Age » du mouvement hippie. Ces derniers se mettent en premier plan sonore quand la caméra fait le point sur un jeune homme, habillé en hippie. Il porte un poncho sur un jean et un pendentif ethnique, peut-être amérindien, autour du cou. La caméra qui descend en panoramique, révèle que le son de grelots parvient des chevilles du « hippie » autour desquelles sont attachés des grelots. L'ostinato du tambour invisible rappelle les ostinatos de tambour de *Cuba si!* et évoque, de cette manière, le thème de la révolution. Les deux sons percussifs accompagnent de manières appropriées la marche sur le Pentagone, l'ostinato du tambour faisant allusion au militantisme des manifestants et le son des grelots rappelant qu'ils ne sont pas armés de fusils, mais plutôt d'instruments de musique.

En route vers le Pentagone, au milieu du bruit des manifestants et de l'hélicoptère, la caméra fait la mise au point sur un prêtre, monté dans le baquet d'un gru hydraulique et prêchant contre le communisme athée depuis cette position élevée. La caméra tombe ensuite sur un groupe, introduit

par le narrateur comme un « chœur de hippies ». Par leur bourdonnement monotone, accompagné d'instruments percussifs, ces hippies tentent d'exorciser « les démons » du Pentagone. Une partie de leur groupe soutient cet effort par un chant scandé sur les paroles « out demon out ». Le narrateur explique qu'ils ont demandé aux autorités la permission de faire léviter le Pentagone à trois cents mètres du sol, mais qu'ils ont reçu le feu vert pour dix mètres seulement. Cette demande et les paroles de leur chant scandé s'alignent à la vision mystique des hippies (Shipley, 2013 : 247) et en leur croyance en le monisme spirituel, selon lequel l'être humain et Dieu ne font qu'un (Willis, 2014 : 111). Leur autorité prétendue d'« exorciser » du Pentagone ce « démon » (le ministère de la défense américaine), s'accorde non seulement à leurs aspirations spirituelles, mais aussi à la grande valeur qu'ils attachent à l'amour et à la paix (Ashbolt, 2007 : 35), les valeurs qui s'opposent directement à la guerre. Le bourdonnement du « chœur » et les instruments de percussion qui l'accompagnent, ressemblent aux rituels non-verbaux des bouddhistes chinois dans lesquels priment le chant scandé et l'accompagnement instrumental (Chen, 2001 : 28). Ce groupe de hippies font sonner des grelots comme les bouddhistes qui agitent le *lingzi*, un instrument garni de grelots, pour chasser les démons pendant leurs rituels (Ho, 2006 : 224).

L'expression simultanée des opinions opposantes du prêtre et des hippies, amplifiée par un mégaphone et des microphones, respectivement, et filmée de tout près, crée un moment bruyant et animé, décrit par le narrateur comme « un haut moment de folie américaine ». L'ensemble de tous ces éléments vivifie la situation, presque comme si le spectateur était lui-même entouré de ces sons et de ces activités. La conjonction du bruit et de la musique représente la tension créée par les opinions opposantes, mais l'élément comique dans cette situation détend en même temps l'ambiance. Le son joue ici un rôle dramatique, comique, thématique et soutient également les paroles du narrateur.

Les hippies qui participent à la marche sur le Pentagone, font partie du mouvement contre-culture qui fait son apparition vers la deuxième moitié des années 1960 et qui vit son apogée pendant la période d'intensification de la guerre du Viêt Nam (Pruitt, 2019 : s.p.). Ashbolt (2007 : 35) remarque que les hippies se réunissent surtout à San Francisco à la recherche d'amour, de paix et de communauté. Shipley (2013 : 237) ajoutent que les hippies contestent l'austérité du monde moderne et cherchent à s'éloigner de l'individualisme américain et du consumérisme libéral de leur époque.

Conclusion

La bande son de *La Sixième face du Pentagone* se compose d'une grande variété de sons, et ces différents sons se rapprochent du spectateur de sorte que ce dernier a l'impression d'assister à la marche. Cette expérience directe des événements diffère fortement de celle de la postsynchronisation où la bande son est ajoutée après le tournage. Ce moyen de tournage rend plus direct le message du

film et diminue, par ailleurs, le risque de la manipulation politique et de la théorie du complot, ce qui est plus élevé dans le cas d'un ajout ultérieur de la bande son.

Un facteur unifiant dans ce film est la chanson a capella dans le style de la soul, dont certaines phrases sont interprétées au début, au centre et à la fin du film. Le style de la soul confirme la période dans les années 1960 qui est synonyme des protestations d'ouvriers et d'étudiants et des mouvements de Noirs et de femmes. Dans ce film, cette chanson joue un rôle structurel, thématique, temporel, politique et culturel.

À l'époque de la sortie de *La Sixième face du Pentagone*, la soul et la musique folk, toutes les deux présentes dans ce film, jouent un rôle important dans la vie politique aux États-Unis. Un élément de la musique de ce film qui mérite aussi une mention, est l'absence de musique rock. Alors que c'est un genre important pour le mouvement hippie, surtout à cause de sa représentation des communautés subversives et de son association avec la protestation et les luttes politiques (Frith, 1984 : 60, 61), Marker ne s'en sert pas dans ce film.

6.3 Vive la baleine

Vive la baleine, qui sort en 1972, aborde un thème écologique empreint d'implications politiques : la chasse à la baleine. La baleine est un animal menacé par l'extinction et dans ce film, Marker exprime une position critique à l'égard de la chasse. Ce film est codirigé par Mario Ruspoli et comprend des images tirées de son film anthropologique de 1956, *Les Hommes de la baleine* (Cooper, 2008 : 93).

Au début du film, la voix de Louis Casamayor commente des images d'encyclopédie qui dépeignent les différentes espèces de baleines et les armes traditionnelles utilisées pour les tuer, et parallèlement à sa voix neutre et blanche, la voix personnelle et pensive de Valérie Mayoux se lamente sur le fait que certaines espèces de baleines ont déjà disparu (Cooper, 2008 : 93). Mayoux qui est la narratrice du reste du film, s'adresse souvent directement aux baleines et déclare, par exemple, deux fois son amour par la jolie phrase poétique : « Baleines, je vous aime ». De cette manière, la baleine se rapproche du spectateur pour que ce dernier soit frappé droit au cœur par la souffrance de l'animal.

La première partie du film (les onze premières minutes et six secondes) ne comprend que des plans statiques : des photos, des illustrations de livres, des tableaux, des gravures, des xylographies japonaises (Lupton, 2005 : 130), pour la plupart en couleur, mais aussi en blanc et noir. Cette partie se concentre principalement sur l'histoire de la chasse à la baleine et dépeint l'évolution depuis les Esquimaux, qui chassent pour se nourrir, jusqu'aux pratiques industrielles d'un grand nombre de pays qui produisent huile, graisse, teinture, parfum, souvenirs, produits alimentaires, encre d'impression.

La musique qui accompagne cette partie, imite pour la plupart les sons qui peuvent être associés aux activités industrielles de la chasse à la baleine.

La deuxième partie, qui ne dure qu'une minute et douze secondes, commence au moment où la première image en mouvement se montre à l'écran et finit quand la dernière image statique dans ce film s'efface. Cette partie est un mélange de plans en mouvements et de plans statiques, tous en couleur, et elle dépeint des chasseurs sur leurs baleinières, en train de chasser. La musique se concentre dans cette partie surtout sur l'imitation ou l'enregistrement des cris de baleine, cette focalisation faisant monter la tension dans le film. À la fin de la deuxième partie et au début de la troisième partie, cette tension se relâche pendant quelques secondes. La musique se transforme en un bourdonnement en sourdine pour « laisser » la parole à la narratrice dont la voix se fait progressivement moins poétique, plus terre à terre, voire neutre. Elle décrit une arme de chasse affreuse, inventée par un certain Norvégien, qui facilite le massacre. Elle parle aussi de l'arrêt de chasse proposé pour une période de dix ans en 1972 par la commission baleinière internationale, et ajoute que les pays qui monopolisent la pêche industrielle, comme le Japon et l'Union soviétique, ignorent cette résolution, affirmant que leur économie en a besoin.

La troisième partie de ce film (les quatre dernières minutes et trente-six secondes), commence tout de suite après la dernière image statique et se constitue uniquement d'images en mouvement, toutes en couleur. Le ton se fait de plus en plus menaçant comme l'avidité et la cruauté de l'industrie se montrent à l'écran. La souffrance du grand mammifère et la poursuite acharnée de ses chasseurs, prêts à mener à l'extinction la baleine et finalement aussi l'homme, sont mises en relief. Dans la musique, la tension monte progressivement par des sons menaçants et la représentation des cris terrifiants des baleines. Cette représentation semble comprendre des sons de sources électroniques et des sons résultant de la manipulation des enregistrements de cris réels, cette dernière s'employant surtout pour obtenir l'effet de l'écho qui imite les cris en decrescendo d'une baleine succombant à ses blessures.

L'ensemble des éléments filmiques dans ce film se développent d'une représentation moins animée et calme dans la première partie, la partie la plus longue, en une représentation très animée et dramatique dans la troisième partie, l'urgence du message s'intensifiant surtout vers la fin du film et les derniers moments laissant une impression forte et terrifiante.

Dans le film, la narratrice mentionne les écrivains Jules Verne, Herman Melville et Simón Bolívar et les références aux baleines dans certains de leurs livres. Ces références confirment la relation entre homme et baleine. La mention de Bolívar, homme politique et militaire vénézuélien qui libère plusieurs pays sud-américains de la domination espagnole, trouve un écho dans l'idée de l'homme qui, par la chasse, « colonise » l'habitat de la baleine. L'oppression de l'homme ou de l'animal ne

s'accorde pas avec la philosophie politique de Marker, ce dont témoignent ses documentaires. Son amour pour les animaux, et surtout pour le chat, se montre par les multiples références dans son œuvre, comme notées par Cooper (2008 : 93) et Martin (2008 : 9). Dans ses films, le chat se manifeste sous forme vivante, imagée, et sculptée et dans son autoportrait en CD-ROM, *Immemory* (1997), son alter ego, un chat rouge qui s'appelle Guillaume, se présente sous forme de dessin animé (Alter, 2006 : 3).

La conclusion définitive de *Vive la baleine* est la réalité incontournable que l'homme qui détruit la nature, provoque en fait sa propre destruction.

La musique de *Vive la baleine* est composée par la Chinoise Xie Jinglan (1921-1995), surnommée Lalan. Cette compositrice, qui est aussi sculpteur, danseuse et poète, étudie la musique électronique sous Edgard Varèse. Née en Guizhou, elle arrive à Paris en 1948 avec son mari chinois et après leur divorce elle épouse le musicien et sculpteur français, Marcel van Thienen. (Lalan/Kwai Fung Hin, 2020). Lalan est aussi la compositrice de la musique de *Description d'un combat* (1960), selon Cooper (2008 : 188), et de *Si j'avais quatre dromadaires* (1966), deux autres films de Marker.

Vive la baleine ne comprend que de la musique électronique, si on accepte que la source des tons de piano qui accompagnent une série de plans dans la deuxième moitié n'est pas simplement un piano acoustique. Hormis la séquence au début du film dans laquelle les deux narrateurs présentent les différentes espèces de baleines et d'armes sans accompagnement musicale, la bande son se compose de musique contenue. Cette musique est un bon exemple de la grande variété de timbre et de tessiture rendue possible par les différentes techniques et les différents instruments employés dans la musique électronique à l'époque de la sortie de ce film. Davies (1981 : 37) fait l'éloge de la contribution précieuse, en général, de la musique électronique dans les œuvres de radio, de télévision, de scène et de cinéma. La musique dans *Vive la baleine* en fait preuve. L'imitation des sons de la baleine fait penser au film « *The Birds* » d'Alfred Hitchcock, qui sort en 1963, dans lequel la musique électronique imite les sons des oiseaux qui attaquent les gens d'un village, comme décrit par Brown (1982 : 43).

00:20 - 00:55 : Générique

14:56 - 16:17 : Fin

Le court générique s'accompagne de musique électronique qui se compose de coups irréguliers sur différents tons et différents niveaux de dynamique, entendus sur le fond d'un son qui ressemble à l'écho continu d'un gong chinois fluctuant en niveaux dynamiques. Ces sons sont probablement tous produits à l'intérieur d'un piano, avec la pédale abaissée, et ensuite manipulés électroniquement par

Lalan. Les coups irréguliers semblent représenter le son de différentes activités sur une baleinière qui sont audibles à une baleine dans la mer, et le son de l'écho peut être une représentation du son de l'eau de la mer audible à une baleine immergée. Dans le reste de cette analyse, ces deux types de sons seront décrits, respectivement, comme le son de coups et le son sous-marin. Ces deux sons accompagnent, soit ensemble, soit séparément, plusieurs séries de plans dans ce film et parfois d'autres sons s'ajoutent à l'un ou à l'autre. Dans certains cas, le son sous-marin se montre en variation, comme discuté plus tard dans l'analyse. Le son de coups et toutes les variations du son sous-marin, s'associent toujours à la menace des baleinières et représentent différents niveaux de tension, selon les différents plans qu'ils accompagnent.

La musique du générique forme un contraste avec celle qui accompagne la fin du film. Dans le générique, le son sous-marin suggère que la baleine nage encore librement dans son environnement naturel. Il y a, pourtant, l'allusion à une menace dans la proximité : le son de coups avertit les baleines d'une présence indésirable dans leur habitat. Vers la fin du film la menace se transforme en plein carnage. Les images bouleversantes des baleines chassées s'accompagnent de leurs cris perçants. Ces sons terrifiants font mal aux oreilles et soulignent la cruauté des chasseurs, la souffrance que subissent les baleines, et l'attitude flagrante des personnes et des nations qui sont prêtes à détruire un animal menacé d'extinction, apparemment sans se rendre compte que cette destruction causera finalement leur propre mort. On espère que les paroles finales de la narratrice renforceront, avec ces images et ces sons, le plus grand message du film : « Cette fois, les hommes et la baleine sont dans le même camp. Et chaque baleine qui meurt, nous lègue comme prophétie, l'image de notre propre mort ».

2:39 - 3:18 : L'Amour et la chasse

Deux tons électroniques continus qui forment l'accord dissonant (en termes de la musique occidentale) d'une quarte augmentée, aussi connu comme un triton (voir la Figure 6.1), sont les premiers sons qui apparaissent après ceux qui accompagnent le générique.



Figure 6.1 *Vive la baleine*

Cet accord dissonant, qui cause une tension musicale, commence à sonner au moment où le narrateur mentionne le fait inquiétant que la baleine et sa chair sont recherchées par l'homme. Quand la narratrice s'adresse ensuite à ces grands mammifères de la mer en prononçant la déclaration,

« Baleines, je vous aime », l'accord dissonant résout à l'accord consonant d'une quinte juste (voir la Figure 6.2).



Figure 6.2 *Vive la baleine*

Cette résolution apporte un moment de détente qui soutient bien la déclaration affectueuse de la narratrice et fait oublier, au moins pendant un moment, le sentiment de malaise causé par la mention du narrateur. Au cours du compte rendu des habitudes de chasse de différentes nations qui suit, certains tons s'ajoutent, un à un, à l'accord consonant pour qu'il devienne plus dense et de nouveau dissonant, ce qui fait retourner le sentiment d'inquiétude. Après l'ajout du dernier ton, l'accord dissonant continue à sonner pendant que la narratrice explique les habitudes des Esquimaux, la première nation qui tue les baleines pour les manger. L'accord constant s'associe bien avec la méthode de chasse simple des Esquimaux et avec leur seul but de la chasse : obtenir de la nourriture. Les formes dissonantes et consonantes de l'accord dans cette série de plans, soulignent le contraste entre la déclaration d'amour de la narratrice d'une part, et les références à la chasse d'autre part.

13:19 - 14:09 : Les Baleines menacées

Un accord dont les deux tons ressemblent aux chants de baleines, accompagne l'image d'une baleine dans l'eau, le dos visible juste au-dessus de la surface. Cette image et l'accord accompagnant suivent l'annonce par la narratrice d'un choix présenté aux baleiniers : changer d'industrie ou continuer la chasse jusqu'à l'extinction complète de la baleine.

Les deux tons de cet accord forment l'intervalle d'une quarte juste (voir la Figure 6.3), considéré comme un intervalle dissonant dans la plupart des contextes musicaux occidentaux à cause de la tension produite par son ton plus aigu. Cette tension s'aligne aux moments stressants vécus par un sympathisant de la protection de l'environnement en attendant le résultat du choix présenté aux baleiniers.



Figure 6.3 *Vive la baleine*

Le résultat du choix est ensuite annoncé : les baleiniers choisissent la continuation de la chasse et, en accord avec cette mauvaise nouvelle, le ton plus aigu de l'accord dans la Figure 6.3 monte pour

transformer ce dernier en l'intervalle du triton (voir la Figure 6.4), l'intervalle dont la forte dissonance lui vaut le surnom « l'intervalle du diable » ou *Diabolus in musica* (Appel, 1970 : 230) à la fin du Moyen Âge.



Figure 6.4 *Vive la baleine*

La nouvelle menaçante, accompagnée de l'accord diabolique, fait disparaître une baleine sous l'eau, comme si elle veut se sauver de ses assassins. La narratrice se tait jusqu'à la fin de cette séquence pour retrouver son équilibre. La musique prend la parole et la tension se renforce quand le ton plus aigu du triton monte, puis descend rapidement en glissando avant de se terminer subitement, ce glissando rapide imitant le lancement d'une arme de chasse, et sa terminaison brusque le moment où l'arme transperce la peau d'une baleine. Sur le fond de cette activité mélodique, le ton grave du triton continue pendant quelques secondes et s'arrête après un court glissando montant qui imite le dernier gémissement d'une baleine avant qu'il ne meure.

Dans les plans qui suivent, la musique qui accompagne les différents mouvements des baleines, continue son message troublant. Dans le premier, le dos d'une baleine apparaît à l'écran et disparaît ensuite sous l'eau pendant que le son sous-marin, cette fois varié en glissando montant, l'accompagne. Cette variation du son sous-marin, aussi associée avec une ambiance inquiétante comme sa forme originale et ses autres variations, porte atteinte aux belles images des mouvements gracieux de la baleine qui hausse dans l'air la queue magnifique et la fait disparaître de nouveau dans l'eau.

Dans un nouveau plan, le rythme des jets d'eau qui jaillissent du corps d'une baleine, correspond au rythme de deux courts glissandos consécutifs qui montent et descendent, chacun à son tour. Ensuite, il y a l'image d'une baleine qui nage en alternance sous et sur l'eau, accompagnée du son sous-marin, varié cette fois en trois longs tons consécutifs de glissandos montants, dont le rythme s'aligne à celui de l'alternance du mouvement de la baleine. On dirait un joli spectacle acrobatique, si ce n'était pas pour les sons accompagnants qui suggèrent le souci. Le sentiment d'inquiétude se renforce ensuite par un bourdon monotone dans le registre grave qui accompagne la disparition de la baleine sous l'eau et qui se transforme ensuite en une répétition de tons réguliers et insistants dans le registre grave d'un piano. Ces tons, vraisemblablement produits par des techniques électroniques ou par un instrument électronique qui imite le son du piano, renforcent encore plus l'ambiance de menace et soulignent la gravité du problème de la chasse à la baleine. Pendant que ces tons de piano continuent,

il y a à l'écran trois baleines qui plongent, l'une après l'autre, sous l'eau en tentant de se rendre invisibles devant la menace des chasseurs.

Il est évident que le choix de l'accompagnement musical dans cette séquence influence fortement la perception des images. Une musique de caractère élégant et doux aurait accentué les mouvements gracieux et magnifiques des baleines dans cette séquence, mais comme c'est le cas, la musique inquiétante et menaçante qui accompagne ces images, compromet l'occasion d'admirer ces animaux remarquables. Cette séquence démontre par ailleurs comment la musique électronique convient bien à la création d'une ambiance de souci et de menace qui s'associe à l'industrie de la chasse à la baleine.

Conclusion

La musique électronique du compositeur Lalan se prête bien au thème écologique et politique de la chasse à la baleine sur lequel porte le film *Vive la baleine*. Cette musique comprend un grand vocabulaire de sons qui se rend très utile pour les différents rôles de la musique dans ce film.

Les différents types d'images statiques dans la première partie du film, se développent dès leur présentation, souvent naïve, en images plus réelles, statiques et animées dans la deuxième partie. Dans la dernière partie, les images animées représentent une grande activité qui montre la cruauté de la chasse. La musique de ce film soutient cette progression à sens unique. Entre le son de coups et le son sous-marin du générique et les cris perçants de la fin, il y a beaucoup de différents sons électroniques qui restent pendant longtemps plutôt subordonnés à la narration. Dans la deuxième partie du film, la musique commence à se faire plus remarquée, surtout par le niveau élevé de la dynamique. Après un moment de repos entre la deuxième et la troisième partie du film, la musique devient plus menaçante et dramatique pour finir par des cris incessants.

Dans les séquences « L'Amour et la chasse » et « Les Baleines menacées », un bourdon, des phrases mélodiques, et des intervalles consonants et dissonants démontrent comment les éléments mélodiques et harmoniques de la musique soutiennent le narratif de ce film.

L'influence qu'a la musique sur la perception des images se montre clairement dans la séquence « Les Baleines menacées » où l'accompagnement musical inquiétant compromet les belles images des mouvements gracieux des baleines.

Conclusion

L'interprétation des documentaires sélectionnés de Resnais, Varda et Marker montre que la musique y joue un rôle considérable dans la transmission de messages politico-sociaux. Différents rôles spécifiques qui résultent de l'interaction entre certains éléments musicaux et d'autres éléments filmiques, à savoir l'image, le commentaire, les mentions écrites, le bruitage ou l'éclairage, se manifestent quand on visionne les films en faisant une attention particulière à la musique. Les éléments musicaux compris dans cette interaction comprennent la mélodie, le rythme, l'instrumentation, la dynamique, le tempo, la tonalité, l'harmonie, le style, le genre, le caractère, l'articulation, l'ornementation, la tessiture, le phrasé.

La procédure suivie pour l'analyse musicale de chaque documentaire a d'abord compris une vue d'ensemble du film entier, suivie d'un examen plus détaillé de certaines séquences, sélectionnées selon leur potentiel de démontrer la fonction de la musique par rapport au thème du film en question.

Le rôle structurel de la musique se montre souvent par des éléments de répétition, et surtout par la répétition d'un morceau de musique ou d'un thème musical. Cette répétition fonctionne principalement comme élément d'unification dans le film, par exemple dans le cas du morceau qui se répète au début et à la fin de *Nuit et Brouillard* et de *Black Panthers*, au début, au centre, et à la fin de *Mur murs* et *La Sixième face du Pentagone*, ainsi que dans plusieurs moments au cours de *Vive la baleine*. Dans *Cuba si!*, l'élément musical qui se répète à différents moments dans le film, est un thème atonal et électronique qui revient sous forme de variations. Dans tous ces films mentionnés, le morceau répété s'associe à un sujet principal ou à plusieurs sujets principaux dans le film. Dans *L'Opéra Mouffe*, la chanson au début de huit des dix scènes du film, s'associe à la structure d'un opéra et donc au titre du film, tandis que les paroles de chaque chanson s'alignent au thème spécifique de la scène que cette chanson introduit. Une des contributions cruciales des ostinatos rythmiques dans *Nuit et brouillard*, est la création de l'unité.

Le rôle structurel se manifeste également par la capacité de la musique d'unifier plusieurs plans consécutifs sous un seul thème, alors que ce thème ne serait pas nécessairement évident sans la musique accompagnante. La musique suit donc, dans une mesure plus ou moins importante, son propre chemin, restant indépendant des autres éléments filmiques. Cette fonction de la musique est frappante dans le thème de la femme de *Mur murs*, dans le morceau musical qui représente les pensées capricieuses de la femme enceinte dans *L'Opéra Mouffe*, dans le passage en do majeur qui unifie une série de plans sous le thème du regard dans *Les Statues meurent aussi*.

Dans sept des neuf documentaires analysés, la musique fonctionne comme élément qui établit et confirme un certain contexte culturel. Dans *Black Panthers* et *La Sixième face du Pentagone*, qui comprennent tous les deux moins de musique que les autres films, la plupart de la musique a une connotation culturelle étroitement liée à une prise de position politique. La plupart des styles de musique dans *Les Statues meurent aussi*, *Mur murs*, et *Cuba si!* sont liés à des races ou à des nations. La musique de guitare dans *Guernica* et la musique de musette dans *L'Opéra Mouffe* se réfèrent respectivement à l'Espagne et à Paris, et contribue de cette manière à la construction d'un contexte culturel. Dans *Les Statues meurent aussi*, les instruments de percussion et les effets percussifs, les ostinatos, la répétition de motifs et de phrases, représentent la culture et la vie quotidienne africaine.

Dans quelques-uns des films, la musique sert les thèmes par sa qualité d'évoquer et d'intensifier l'ambiance et les émotions chez le spectateur. Dans *Guernica* et *Vive la baleine* la musique rend vive et réelle la tragédie du bombardement et la chasse à la baleine respectivement. Dans d'autres cas, la musique anticipe une situation qui va avoir lieu pendant que les autres éléments filmiques ne transmettent pas encore cet événement, par exemple dans *Nuit et brouillard* où une musique de « mauvais présage » anticipe la souffrance dans les camps de concentration. Dans ce film, les changements abrupts aux moments décisifs manipulent le choc ou l'empathie du spectateur. La musique fonctionne aussi comme une force ironique, parodique, satirique, comique et ludique comme dans certaines séquences de *Nuit et brouillard*, *Les Statues meurent aussi*, *La Sixième face du Pentagone*, *Cuba si!* et *L'Opéra Mouffe*.

La musique suit parfois sa propre logique de signification et fonctionne ainsi en contrepoint avec les autres éléments filmiques. Ce contrepoint s'établit par des éléments de musique tels que le caractère, la dynamique, le rythme, le choix d'instrumentation et le style de musique. Ce phénomène filmique se retrouve par exemple dans *Nuit et brouillard*, où des images violentes s'accompagnent de musique légère et dans *Vive la baleine* où une série de plans qui comprend les mouvements élégants et magnifiques des baleines s'accompagne de musique associée avec la menace de la chasse.

La musique fait parfois référence à différentes périodes temporelles, comme dans *Guernica*, où différents caractères de la musique se lient respectivement à la vie avant le bombardement, à la période de l'attaque, à la vie après la destruction. Dans *Nuit et Brouillard* la musique s'inscrit dans le parallèle direct que Resnais constitue entre le passé et le présent par l'alternance des images en blanc et noir et celles en couleur. La musique sert donc de lien pour raccorder ces séquences d'époques différentes et crée une possibilité d'interprétation extradiégétique. Ce raccord de séquences montre en même temps un rôle structurel de la musique.

Cinq des films analysés se composent partiellement, et *Guernica* entièrement, d'images statiques. La musique est souvent utile afin de lier un enchaînement de ces images et de créer l'impression qu'elles s'animent. Dans *Guernica*, les effets de montage se combinent avec la musique pour créer des moments dramatiques et pour évoquer des sentiments effrayants. Dans *Les Statues meurent aussi*, l'accompagnement musical d'une série d'images statiques qui dépeint des objets d'art qui sont à la fois objets religieux et objets utiles, rapproche le spectateur de la vie quotidienne africaine. Les images statiques des motifs sur différentes pièces de tissus qui se suivent l'une après l'autre, en *accelerando* et en raccord dans l'axe, s'animent par la musique qui devient de plus en plus dramatique. Cet effet, qui aboutit à un flash continu sur une des images et un trille accompagnant dans la musique, renforce les paroles que prononce le narrateur en faisant référence à l'art des Africains : « On s'aperçoit que cette création n'a pas de limites ».

La musique atonale et les petits ensembles instrumentaux qui accompagnent, pour la plupart, *Guernica*, *Les Statues meurent aussi*, *Nuit et brouillard*, *L'Opéra Mouffe*, *Vive la baleine* et certaines séquences de *Mur murs* et de *Cuba si!*, s'alignent à la modernité de ces films, surtout dans les cas des premiers trois qui sortent pendant la première décennie après la Deuxième Guerre mondiale où le renouvellement prime dans les différentes formes d'art, et la musique vit une période énergique d'innovation et de développement. *L'Opéra Mouffe* (1958) et *Cuba si!* (1961) sortent pendant la période où la Nouvelle Vague connaît son apogée et la musique atonale s'associe à certaines nouvelles caractéristiques de ces films. La musique électronique, qui représente toute la musique dans *Vive la baleine* et qui accompagne quelques séries de plans dans d'autres films, montre l'engagement des cinéastes avec les technologies contemporaines (McMahon, 2014 :195) et s'aligne avec l'avant-gardisme des trois cinéastes. Dans les narratifs de ces films, les différents types de sons électroniques s'associent surtout à la menace, aux défis, à la gêne, à la violence ou à la mort.

La tonalité et l'harmonie de certains accompagnements musicaux dans les films peuvent ajouter un sens au narratif. Le mode dorien dans *L'Opéra Mouffe* s'associe, par exemple, à la simplicité et l'ambiguïté à la fois. Dans *Vive la baleine*, certains intervalles dissonants s'associent à la menace de la chasse et certains intervalles consonants représentent l'amour et l'espoir. Dans *Les Statues meurent aussi*, la tonalité mineure d'une phrase modifiée de Mozart, souligne la mortalité mentionnée par le narrateur.

Le rôle imitatif de la musique se rencontre dans certains films, par exemple dans *L'Opéra Mouffe* où des instruments alternants imitent une conversation animée, dans *Vive la baleine*, où la musique électronique imite les sons industriels et les sons émis par les baleines, dans *Guernica*, où les « explosions » de sons musicales imitent les coups des mitrailleuses, et les cuivres stridents imitent

les avions qui vont bombarder la ville. Dans la séquence « La Déportation » de *Nuit et brouillard*, les instruments qui prennent part aux dialogues musicaux, représentent chacun un groupe de personnes impliqué dans cette séquence. Dans l'interprétation par un petit ensemble d'instruments qui accompagne certains plans de la séquence « Le Regard étranger » dans *Les Statues meurent aussi*, la voix aigüe du glockenspiel et les voix plus graves des autres instruments, représentent l'écart qui existe entre le monde africain et le monde occidental. Dans la séquence « L'Aliénation culturelle » les instruments plutôt associés avec la musique africaine représentent la « voix » des ouvriers et des sportifs noirs, tandis que les instruments plutôt associés avec la musique occidentale, représentent la « voix » des Blancs.

L'alignement du rythme de la musique au rythme des images est surtout clair dans les scènes « joyeuses fêtes » et « de l'ivresse » dans *L'Opéra Mouffe*, où le rythme de la musique s'accorde respectivement aux mouvements agiles des enfants masqués et aux mouvements engourdis des personnes ivres, ainsi que dans plusieurs séries de plans qui dépeignent les Noirs dansant, travaillant, participant aux activités sportives dans *Les Statues meurent aussi*.

Dans tous les films, il arrive que le rôle ponctuel de la musique se manifeste par un morceau de musique dont le début et la fin s'aligne au début et à la fin d'une série de plans, ou par une phrase de musique qui se termine à la fin d'une séquence de plans. Au début de *Guernica*, chaque phrase dans une série de phrases prononcées par le narrateur est suivie d'un accord musical qui se fait de plus en plus fort et qui s'aligne à la gravité croissante des paroles. Dans une séquence plus tard dans ce film, les courtes phrases d'un violon « présentent » chaque fois l'apparition en fondu de l'image d'une personne ou d'un couple sur l'écran, la musique mettant chaque image en relief par sa ponctuation accompagnante. Ainsi les victimes banalisées de Guernica deviennent pour le spectateur des individus, chacun avec sa propre histoire personnelle, chacun un être humain comme celui ou celle qui regarde. Dans ces deux derniers cas, la musique fonctionne donc comme commentateur, dans le premier cas complémentaire aux paroles et dans le deuxième cas, en l'absence de paroles.

Dans les films analysés, l'intertextualité musicale se rencontre sous forme de références musicales, bien que caricaturées, à différentes compositions occidentales dans *Les Statues meurent aussi* (par exemple les représentations de deux passages de Mozart), et au prélude de *Winterschlacht* au début et à la fin de *Nuit et brouillard*. Dans le premier cas, la musique de Mozart représente le monde occidental, ce compositeur étant devenu une référence universelle de la musique classique occidentale, et dans le deuxième cas le prélude de *Winterschlacht* qui représente l'horreur des abattages. Cette composition qu'Hanns Eisler compose en 1954 comme prélude à une pièce de théâtre de Johannes Becher, s'inspire de l'attaque allemande sur l'Union soviétique pendant la Deuxième

Guerre mondiale. Son association avec la violence de la guerre, rend appropriée cette composition au début et à la fin de *Nuit et brouillard*. En outre, l'insertion de cette composition constitue une intertextualité qui étend la signification de l'atrocité concentrationnaire à d'autres horreurs commises par la race humaine, ce qui s'accorde avec la fin du film qui cherche clairement à avertir l'humanité contre les racines du mal et ne se limite pas seulement à l'Holocauste de la Deuxième Guerre mondiale. Cette utilisation intertextuelle des films est aussi un élément à considérer dans l'analyse des documentaires.

Les images et les paroles des documentaires analysés, sont liées à certains contextes historiques, culturels, temporels, politiques et sociaux, selon leurs différents thèmes. La musique diégétique et non-diégétique, judicieusement choisie pour les différents moments dans chaque film, est également liée à ces contextes, mais les différents styles de cette musique, qui comprennent, entre autres, la soul, le jazz, la musique classique occidentale, la musique africaine, la musique espagnole, la musique cubaine, la musique populaire, ont chacun une portée potentielle qui s'étend, par exemple, sur des années ou des siècles, sur différents événements, sur une variété d'expériences culturelles, sur une grande gamme de sentiments. Par sa large pertinence, la musique a une capacité beaucoup plus grande que les autres éléments filmiques, de transcender les limites contextuelles et d'élargir, de cette manière, les possibilités pour différentes interprétations. Par cette capacité, la musique arrive, par ailleurs, à rapprocher les messages de ces films d'un public plus large et arrive aussi à assurer leur impact, dans une plus ou moins grande mesure. La musique ouvre donc la possibilité aux films d'influencer aussi les publics d'aujourd'hui, d'autant plus que les thèmes traités dans les films analysés, à savoir la guerre, la révolution, la discrimination raciale, la grossesse, la protestation, les communautés marginalisées, la protection de l'environnement, sont toujours des questions actuelles dans le monde présent.

En ce qui concerne le rôle de la musique dans les documentaires objectifs qui ont comme premier but de transmettre des faits et des arguments, Nichols (2015 : x) note que dans ces films, dont les documentaires informatifs ou didactiques sont des exemples, la musique peut être un complément utile pour accentuer et animer les faits et les arguments, mais qu'elle n'influence pas tellement les objectifs principaux du réalisateur. Concernant les documentaires qui visent à présenter un niveau élevé d'authenticité, dont le cinéma vérité avec son réalisateur en arrière-plan est un exemple, Rogers (2015 : 1, 2) remarque que l'intervention créative se limite dans ce genre de film afin de produire, le plus étroitement que possible, la vie réelle. La musique, exceptée celle qui fait partie du monde filmé, est parfois même complètement absente dans ce genre de documentaire. Les neuf documentaires analysés, qui se situent plutôt dans la catégorie du film d'essai, transmettent également des faits et

des arguments, mais contrairement aux documentaires objectifs mentionnés ci-dessus, ces films sont des documentaires subjectifs dans lesquels le cinéaste et ses convictions personnelles jouent un rôle essentiel et la musique est un élément central de la création qui en résulte. Les différents rôles de la musique influencent les manières dont le cinéaste transmet ses sentiments et ses opinions par rapport au sujet du film.

Les rôles de la musique identifiés par l'analyse des neuf documentaires de Resnais, Varda et Marker, ressemblent pour la plupart plutôt aux rôles décrits dans les sources consultées pour cette étude qui parlent de la musique dans les films de fiction. Rogers (2105 : 5) remarque, par ailleurs, que les documentaires les plus réussis ont souvent un style qui se rapproche des films de fiction, et Corner (2015 : 135) confirme que la musique dans les documentaires représente certaines fonctions formelles et référentielles qui ressemblent à celles dans les films de fiction. Les buts de ces rôles diffèrent pourtant dans les deux groupes de films, en ce sens que, dans les documentaires, la transmission d'un message spécifique ou d'une prise de position par rapport à un certain sujet, demeure au centre, même si cette transmission se fait en grande partie par les techniques créatives employées dans des films de fiction. Nichols (2015 : xi) confirme que la musique dans un documentaire fournit un soutien précieux au but sous-jacent et fondamental du film. Dans les neuf documentaires analysés, les différents rôles de la musique s'appliquent de manière créative pour transmettre et renforcer les faits (bien que présentés pour la plupart de façon subjective), les sentiments, les opinions et les arguments pour convaincre le spectateur de la prise de position des cinéastes. Corner (2015 : 135) constate que, comme intermédiaire de développement et de la mise au point, la musique dans les documentaires se distingue par son jeu sur et sous l'enregistrement du monde réel. Cette position de « l'entre-deux » se manifeste clairement dans les documentaires analysés.

L'hybridité déjà présente dans certains types de musique, par exemple dans la soul qui est étroitement liée au mouvement des Noirs aux États-Unis des années 1960, dans le jazz qui s'associe avec les questions de négritude et de colonialisme importantes aux intellectuels français de la période d'après-guerre, dans certains styles de musique cubaine qui se constituent de différents éléments culturels, a pour résultat un double renforcement d'une idée transmise, ou l'élargissement de la signification et des possibilités d'interprétation.

Resnais, Varda et Marker font partie de la communauté intellectuelle française qui s'identifie avec les valeurs de la gauche. Dans le cadre de l'intellectualisme français, la position des trois cinéastes par rapport aux thèmes des films analysés représente par ailleurs une position typique d'un certain groupe d'intellectuels de la gauche. Le choix de musique pour ces films soutient en grande partie cette position, surtout par les différents styles de musique qui représente la modernité, mais aussi par

le choix de compositeurs contemporains. Ce choix de compositeurs et la grande prévalence de la musique atonale, de la musique électronique et des petits ensembles instrumentaux qui font preuve de la vision moderne des trois cinéastes, sont aussi une réflexion de l'influence de la Nouvelle Vague et de l'essor et de l'innovation de la musique moderne dans la deuxième moitié du XX^e siècle.

Les résultats de cette étude confirment que la musique dans les documentaires analysés joue un rôle très actif et créatif en soutenant les prises de position des cinéastes par rapport aux thèmes politico-sociaux de ces films.

Filmographie

Sources premières

Marker, C. 1961. *Cuba si!*. [Video file]. https://www.youtube.com/watch?v=gNdsK5WEh_M

[Consulté le 12 juin 2018].

Marker, C. & Reichenbach, F. 1968. *La Sixième face du Pentagone*, dans *Le Fond de l'air est rouge, Sixties*. [DVD]. Paris : Arte France Développement, 2008.

Marker, C. & Ruspoli, M. 1972. *Vive la baleine*, dans Mario Ruspoli [DVD]. Paris : Éditions Montparnasse, 2016.

Resnais, A. 1950. *Guernica*, dans *Hiroshima mon amour*. [DVD]. Paris : Arte France Développement, 2004.

Resnais, A. 1955. *Nuit et brouillard*. [DVD]. New York: The Criterion Collection, 2003.

Resnais, A. & Marker, C. 1953. *Les Statues meurent aussi*, dans *Hiroshima mon amour*. [DVD]. Paris : Arte France Développement, 2004.

Varda, A. 1958. *L'Opéra Mouffe*, dans *Varda tous courts*. [DVD]. Paris : Ciné-Tamaris, 2007.

Varda, A. 1968. *Black Panthers*, dans *Varda tous courts*. [DVD]. Paris : Ciné-Tamaris, 2007.

Varda, A. 1980. *Mur murs*, dans *Mur murs/ Documenteur. Series 43 : Agnès Varda in California*. [DVD]. New York: The Criterion Collection, 2015.

Autres films

Coppola, F.F. 1979. *Acocalypse Now*. [DVD]. USA: Omni Zoetrope.

Curtiz, M. & Keighley, W. 1938. *The Adventures of Robin Hood*. [DVD]. USA : Warner Archive Collection, 2003.

Godard, J.-L. 1963. *Le Petit soldat*. [DVD]. Paris : Studio Canal, 2017.

Marker, C. 1966. *Si j'avais quatre dromadaires*. [DVD]. Paris : Les Mutins de Pangée & ISKRA, 2018

Marker, C (Coordinateur). 1967. *Loin du Viêt Nam*, dans *Planète Chris Marker*. [DVD]. Paris : Arte éditions, 2013.

- Marker, C. 1973. *Puisqu'on vous dit que c'est possible*, dans *Le Fond de l'air est rouge, Sixties*. [DVD]. Paris : Arte France Développement, 2008.
- Resnais, A. 1950. *Gauguin*. [Film]. Paris : Panthéon Production.
- Resnais, A. 1956. *Toute la mémoire du monde*, dans *Hiroshima mon amour*. [DVD]. Paris : Arte France Développement, 2004.
- Resnais, A. 1958. *Le Chant du styrène*. [Film]. Paris : Les films de la Pléiade.
- Resnais, A. 1963. *Muriel, ou le temps d'un retour*. [DVD]. Paris : Argos Films, 2007.
- Varda, A. 1954. *La Pointe courte*. [Film]. Paris : Tamaris Films.
- Varda, A. 1958. *Du côté de la côte*, dans *Varda tous courts*. [DVD]. Paris : Ciné-Tamaris, 2007.
- Varda, A. 1963. *Salut les Cubains*, dans *Varda tous courts*. [DVD]. Paris : Ciné-Tamaris, 2007.
- Varda, A. 1975. *Réponse de femmes*, dans *Varda tous courts*. [DVD]. Paris : Ciné-Tamaris, 2007.
- Varda, A. 1976. *L'Une chante l'autre pas*. [DVD]. Paris : Arte éditions, 2018.
- Varda, A. 1981. *Documenteur*, dans *Mur murs/ Documenteur*. Series 43: Agnès Varda in California. [DVD]. New York: The Criterion Collection, 2015.

Œuvres citées³

- Aguessy, H. 1971. La Phase de la négritude. *Présence africaine, Nouvelle série*, 80, Numéro spécial : réflexions sur la première décennie des indépendances en Afrique noire/Special number : Reflections on the First Decade of Negro-African Independence, 4^e trimestre : 33-48.
- Aiguiar, C.A. & Pascal, A.-M. 2013. Chris Marker et l'Amérique latine : cinéma militant et circulation des idées politiques. *Cinémas d'Amérique latine*, 21 : 4-16.
- Alter, N.M. 2006. Chris Marker, in J. Naremore (ed.). *Contemporary Film Directors*. Chicago: University of Illinois Press.
- Alter, N.M. 2007. Translating the Essay into Film and Installation. *Journal of Visual Culture*, 6(44): 44-57.

³Je tiens à préciser que je suis dans cette liste la logique qui distingue une bibliographie d'une liste d'œuvres citées ; c'est-à-dire, le but principal de cette liste est de reconnaître mes sources afin qu'elles puissent servir de base pour de futures recherches. Pour faciliter la piste au lecteur, je ne distingue donc pas entre les différents types de textes (livres, revues, etc.).

Certains ouvrages importants qui traitent de différents aspects de la musique filmique dans les films de fiction ou dans les documentaires, ou dans tous les deux, et dont la plupart ont été consultés dans cette étude, sont ceux des auteurs suivants : T.W. Adorno et H. Eisler (1947), R. Manvell et J. Huntley (1957), H. Colpi (1963), C. Gorbman (1987), R.M. Prendergast (1992), R.S. Brown (1994), de G. Burt (1994), M. Chion (1995), A. Lacombe et F. Porcile (1995), G. Mouëllic (2006), M. Cooke (2008), O.D. McMahon (2014) et un livre édité par Gimello-Mesplomb (2010).

Il existe aussi des chapitres sur la musique dans le documentaire qui font partie d'autres livres. Deux de ces chapitres qui ont fourni des exemples d'analyses musicales, sont celui de J. Rossi dans le livre *Analyser la musique de film* (2010) édité par F. Gimello-Mesplomb, et celui de S. Lindeperg dans son livre « *Nuit et brouillard* » : *un film dans l'histoire* (2007). L'information sur la musique et les compositeurs des documentaires de 1945 à 1968 trouvée dans le chapitre par J.-P. Berthomé dans *Le court métrage français de 1945 à 1968 : créations et créateurs* (2009), édité par D. Bluher et P. Pilard (2009), a fourni un contexte très utile.

Les articles sur la musique filmique sont nombreux. Certains articles sur différents aspects de la musique dans le documentaire qui ont été consultés pour cette étude, sont ceux de N.M. Alter (2012), de J.-L. Pautrot (2001), de J. Corner (2002), de A. Dümling (1998), de D. Culbert (2007), Gorbman (2012), Vesey (2014).

- Alter, N.M. 2012. Composing in Fragments: Music in the Essay Films of Resnais and Godard. *Substance*, 41(2) : 24-39.
- Ambrosi, C. & Ambrosi, A. 1995. La France de 1870 à nos jours, dans Dauer, G. (ed.). *Un siècle d'histoire*. 6^e édition. Paris : Masson.
- Apel, W. (ed.). 1970. *Harvard Dictionary of Music*. 2nd edition. London: Heinemann Educational.
- Appleton, J.H. 1972. The State of Electronic Music. *College Music Symposium*, 12, Fall: 7-10.
- Arendt, H. 1958. Totalitarian Imperialism: Reflections on the Hungarian Revolution. *The Journal of Politics*, 20(1), February: 5-43.
- Arnold, B. 1991. War Music and the American Composer during the Vietnam Era. *The Musical Quarterly*, 75(3), Autumn: 316-335.
- Aronson, R. & Perronin, F. 2005. Sartre contre Camus : le conflit jamais résolu. *Cités*, 22, Sartre à l'épreuve : L'engagement au risque de l'histoire : 53-65.
- Ashbolt, A. 2007. "Go ask Alice": Remembering the Summer of Love Forty Years On. *Australasian Journal of American Studies*, 26(2), December: 35-47.
- Asukile, T. 2010. J. A. Roger's "Jazz at Home": Afro-American Jazz in Paris during the Jazz Age. *The Black Scholar*, 40(3), Black Issues: 2010, Fall: 22-35.
- Baines, A.C., Green, R.A. & Little, M.E. 2001. "Musette", in *Grove Music Online*. Oxford Music Online. <https://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/19398> [Consulté le 20 août 2019].
- Balassa, B. 1979. L'Économie française sous la Cinquième République 1958-1978. *Revue économique*, 30(6), Aspects de la crise, novembre : 939-971.
- Bantigny, L. 2002. La Nouvelle Vague, un demi-siècle de cinéma. *Vingtième siècle. Revue d'histoire*, 74 : 157-159.
- Barbaud, P. 1960. Musique algorithmique. *Esprit*, 280(1), Nouvelle série, janvier : 92-97.
- Bazin, A. & Cardullo, B. 2009. Fifteen Years after French Cinema. *Revue canadienne d'études cinématographiques/ Canadian Journal of Film Studies*, 18(2): 104-116.
- Bécot, R. 2012. L'Invention syndicale de l'environnement dans la France des années 1960. *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, 113. L'invention politique de l'environnement, janvier - mars : 259-265.

- Bell, D.S. 2003. The French Communist Party: from revolution to reform, in J.A.J. Evance (ed.). *The French Party System*, Manchester: Manchester University Press. 29-41.
- Bénézet, D. 2014. The Cinema of Agnès Varda: Resistance and Eclecticism. London: Wallflower Press.
- Béreaud, J. 1988. La Chanson française depuis mai 1968. *The French Review*, 62(2), décembre : 229-241.
- Bergala, A. 2007. L'Opéra Mouffe. *Varda tous courts* [brochure]. Paris : Ciné-Tamaris.
- Bernard, J.W. 2003. Minimalism, Postminimalism, and the Resurgence of Tonality in Recent American Music. *American Music*, 21(1), Spring: 112-133.
- Bertaux, D., Linhart, D. & le Wita, B. 1988. Mai 1968 et la formation de générations politiques en France. *Le Mouvement social*, 143, Mémoires et histoires de 1968, avril - juin : 75-89.
- Bick, S. 2003. Political Ironies: Hanns Eisler in Hollywood and behind the Iron Curtain. *Acta Musicologica*, 75(1): 65-84.
- Black, C. 2014. International Perspectives on the Historic Intersections of Electroacoustic Music and the Radio Medium. *Organised Sound*, 19(2): 182-191.
- Bogdanov, V., Woodstra, C. & Erlewine, S.T. (eds.). 2001. *All Guide Music: The Definitive Guide to Popular Music*. 4th edition. San Fransisco: Backbeat.
- Bonin, H. 2010. L'action du premier ministre Chaban-Delmas pour rendre la France industrielle plus performante (1969 – 1972). *Revue Historique*, T.312, Fasc. 2(654), Déclinaisons du politique, avril : 397-426.
- Bonner, V. 2009. The New Executioners: The Spectre of Algeria in Alain Resnais's Night and Fog. *Scope. Online Journal of Film and TV Studies*.
<http://www.nottingham.ac.uk/scope/documents/2009/february-2009/bonner.pdf> [Consulté le 19 juin 2019].
- Borg, J.L. 1975. Le Marxisme dans la philosophie socio-politique de Merleau-Ponty. *Revue philosophique de Louvain*, 73(19), Quatrième série, août : 481-510.
- Boucouchliév, A. 1970. Musique concrète, in W. Apel (ed.). *Harvard Dictionary of Music*. 2nd edition. London: Heinemann Educational. 560-561.

- Boucourechliev, A. & White, J.R. 1970. Aleatory Music, in W. Apel (ed.). *Harvard Dictionary of Music*. 2nd edition. London: Heinemann Educational. 26-27.
- Boudon, R. 1979. The 1970s in France: A period of Student Retreat. *Higher Education*, 8(6), November: 669-681.
- Boullet, D. 2012. La Politique de l'environnement industriel en France (1960 – 1990) : pouvoirs publics et patronat face à une diversification des enjeux et des acteurs. *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, 113. L'invention politique de l'environnement, janvier - mars : 259-265.
- Boyle, P.G. 2005. The Hungarian Revolution and the Suez Crisis. *History*, 90(4), October: 550-565.
- Brackett, D. 2014. "Soul music", in *Grove Music Online*. Oxford Music Online. <https://doi-org.ez.sun.ac.za/10.1093/gmo/9781561592630.article.A2257344> [Consulté le 17 septembre 2019].
- Braggs, R.K. 2016. *Jazz Diasporas: Race, Music, and Migration in Post-World War II Paris*. Berkeley: University of California Press.
- Brindle, R.S. 1975. *The New Music: The Avant-garde since 1945*. New York: Oxford University Press.
- Brombert, V. 1955. Raymond Aron and the French Intellectuals. *Yale French Studies*, 16, Foray Through Existentialism: 13-23.
- Brown, F. 1978. Computer Music Produced with the Aid of a Digital-to-Analog Converter. *Leonardo*, 11(1), Winter: 39-40.
- Brown, R.S. 1982. Herrmann, Hitchcock and the Music of the Irrational. *Cinema Journal*, 21(2), Spring:14-49.
- Burt, G. 1994. *The Art of Film Music*. Boston: Northeastern University Press.
- Camerlynck, G.H. 1971. Le Bilan de l'année 1970 en droit du travail français. *Relations Industrielles/Industrial Relations*, 26(2), April : 490-496.
- Cayrol, J. 1997. *Nuit et brouillard suivi de De la mort à la vie*. Paris : Fayard.
- Chabal, E. 2016. French Political Culture in the 1970s: Liberalism, Identity Politics and the Modest State. *Geschichte und Gesellschaft*, 42(2), Die 1970er Jahre in Westeuropa, April-Juni: 243-265.

- Chen, P. 2001. Sound and Emptiness: Music, Philosophy, and the Monastic Practice of Buddhist Doctrine. *History of Religions*, 41(1), August: 24-48.
- Chion, M. 1995. *La Musique au cinéma*. Paris : Librairie Arthème Fayard.
- Ciernick, H.M. 2008. A Matter of Conscience: The Selective Conscientious Objector, Catholic College Students, and the Vietnam War. *U.S. Catholic Historian*, 26(3), Dissent and Protest: Remembering 1968 Forty Years Later, Summer: 33-50.
- Cohen, E. 2008. L'Ombre portée de Mai 68 en politique : Démocratie et participation. *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, 98, avril - juin : 19-28.
- Cole, J. 2003. Remembering the Battle of Paris: 17 October 1961 in French and Algerian Memory. *French Politics, Culture & Society*, 21(3), Fall: 21-50.
- Collinet, M. 1969. Le Mouvement ouvrier, la législation sociale et les événements de mai. *Revue d'économie politique*, 79(5), septembre - octobre : 1154-1179.
- Cooke, M. 2004. After swing: modern jazz and its impact, in N. Cook & A. Pople (eds.). *The Cambridge History of Twentieth-Century Music*. Cambridge: Cambridge University Press. 395-417.
- Cooper, S. 2008. *Chris Marker*. New York: Manchester University Press.
- Corner, J. 2015. Music and the Aesthetics of the Recorded World: Time, Event and Meaning in Feature Documentary, in Rogers, H. (ed.). *Music and Sound in Documentary Film*. London: Routledge. 123-136.
- Croombs, M. 2014. Loin du Vietnam: Solidarity, Representation and the Proximity of the French Colonial Past. *Third Text*, 28(6): 489-505.
- Culbert, D. 2007. Nuit et brouillard (1955): Hanns Eisler's Music and the Usage of Nacht-und-Nebel Aktion in German. *Historical Journal of Film, Radio and Television*, 27(2), June: 259-263.
- Curtis, M. 2004. Profil : Charles de Gaulle and Raymond Aron. *Society*, 41(4): 13-23.
- Danks, A. 2014. Elsa la rose. *Senses of Cinema*. <http://sensesofcinema.com/2014/cteq/elsa-la-rose/> [Consulté le 10 mai 2018].
- Dauphin, S. 2003 – 2004. En terre d'Icarie : les voyages de Simone de Beauvoir et de Jean-Paul Sartre en Chine et à Cuba. *Simone de Beauvoir Studies*, Vol. 20. The Talk of the Town: Beauvoir and Sartre: 117-126.

- Davies, H. 1981. The Electronic Music. *Tempo*, 139, New Series, December: 35-38.
- Deli, P. 2000. “Esprit” and the Soviet Invasions of Hungary and Czechoslovakia. *Contemporary European History*, 9(1), March: 39-58.
- Delporte, C. 2012. « N’abimons pas la France ! » L’environnement à la télévision dans les années 1970. *Vingtième Siècle. Revue d’histoire*, 113. L’invention politique de l’environnement, janvier - mars : 259-265.
- Den Otter, E. 2008. Review. Music and Revolution. Cultural Change in Socialist Cuba by Robin D. Moore. *European Review of Latin American and Caribbean Studies/ Revista Europea de Estudios Latinoamericanos y del Caribe*, 84, April: 115-116.
- Di Scipio, A. 2000. The technology of musical experience in the 20th century. *Rivista Italiana di Musicologia*, 35(1/2). The musicological disciplines: end-of-century prospects: 247-275.
- Drake, D. 1999. Sartre, Camus and the Algerian War. *Sartre Studies International*, 5(1): 16-32.
- Drott, E. 2008. Free jazz and the French critic. *Journal of the American Musicological Society*, 61(3), Fall: 541-581)
- Droz, B. 1985. Le Cas très singulier de la guerre d’Algérie. *Vingtième Siècle Revue d’histoire*, 5, Numéro spécial : les guerres Franco-Françaises, janvier - mars : 81-90.
- Du coq à l’âne*, dans Varda tous courts [DVD]. 2007. Paris : Ciné-Tamaris.
- Dümling, A. 1998. Eisler’s music for Resnais’ “Night and Fog” (1955): a musical counterpoint to the cinematic portrayal of terror. *Historical Journal of Film, Radio and Television*, 18(4): 575-584.
- Edwards, G., Rockwell, J. and Sessions, R. 1990. A “Conversation” about New Music. *The Threepenny Review*, 41, Spring: 31-32.
- Encyclopaedia Britannica*, S.v. “Deutschlandlied”.
<https://www.britannica.com/topic/Deutschlandlied> [Consulté le 30 juin 2019].
- Farmer, R. 2009. Marker, Resnais, Varda: Remembering the Left Bank Group. *Senses of Cinema*, 52.
<http://sensesofcinema.com/2009/feature-articles/marker-resnais-vara-remembering-the-left-bank-group/> [Consulté le 7 juillet 2018].
- Fields, B. 1984. French Maoism. *Social Text*, 9/10. The 60’s without Apology, Spring - Summer: 148-177.

- Fila-Bakabadio, S. 2014. "Pick Your Afro Daddy": Neo Soul and the Making of the Diasporan Identities. *Cahiers d'études africaines*, 54(216), Musique dans l'« Atlantique noir ». 919-944.
- Fink, M. 2005. Musikalische Bildreflexionen: Kompositionen nach Guernica von Pablo Picasso. *Music in Art*, 30(1/2), Spring - Fall: 183-197.
- Fish, L.M. 1989. General Edward G. Lansdale and the Folksongs of Americans in the Vietnam War. *The Journal of American Folklore*, 102(406), Vietnam, October - December: 390-411.
- Foran, J. 2009. Theorizing the Cuban Revolution. *Latin American Perspectives*, 36(2), Cuba: Interpreting a Half Century of Revolution and Resistance, Part 2, March: 16-30.
- Fraiture, P.-P. 2015. Les Statues meurent aussi: The death and after-death of African art. *International Journal of Francophone Studies*, 18(2,3), July: 191- 214.
- Frith, S. 1984. Rock and the Politics of Memory, *Social Text*, 9/10. The 60s without Apology, Spring - Summer: 59-69.
- Gamble, H. 2010. La Crise de l'enseignement en Afrique occidentale française (1944 – 1950). *Histoire de l'éducation*, 128, L'enseignement dans l'Empire colonial français, octobre - décembre : 129-162.
- Garapon, P. 1999. Métamorphoses de la chanson française (1945-1999). *Esprit*, 254 : 89-118.
- Garapon, P. & Padis, M.-O. 1999. La chanson française à l'heure du monde. *Esprit*, 254(7) : 68-71.
- Gaspar, E. 1958. *Medley of Tarahumar Indian Songs*. Tarascan and Other Music of Mexico: Songs and Dances of the Mexican Plateau. [Sound recording]. Recorded by Bogert, C.M. & Bogert, Folkways Records and Service Corporation/ NYC/USA.
- Geiersbach, F. J. 1998. Making the Most of Minimalism in Music. *Music Educator's Journal*, 85(3), November: 26-30, 49.
- Gimello-Mesplomb, F. 1998. Entre tradition et modernité : La musique dans le cinéma de la Nouvelle Vague. *Positif*, 451, Septembre : 78-84.
- Giner, B. 2000. Musique contemporaine française : quelques tendances. *Fontes Artis Musicae*, 47(2/3), avril - septembre : 191-204.
- Glaberman, M. 1989. Review: The Hungarian Revolution of 1956. *Labour/ Le Travail*, 24, Special issue on Women and Work, Fall: 239-243.

- Goléa, A. & Brockway, L.H. 1965. French Music since 1945. *The Musical Quarterly*, 51(1), Special Fiftieth Anniversary Issue: Contemporary Music in Europe: A Comprehensive Survey, January: 22-37.
- Gorbman, C. 1980. Narrative Film Music. *Yale French Studies, Cinema/Sound*, 60: 183-203.
- Gorbman, C. 1996. Review. *Film Quarterly*, 49(4): 51-52.
- Gorbman, C. 2007. Auteur Music, in D. Goldmark, L. Kramer & R. Leppert (eds.). *Beyond the Soundtrack: Representing Music in Cinema*. Berkely: University of California Press. 149-162.
- Gorbman, C. 2008. Varda's Music. *Music and the Moving Image*, 1(3), Fall: 27-34.
- Graham, P. 1964. "Cinéma-Vérité" in France. *Film Quarterly*, 17(4), Summer: 30-36.
- Griffiths, P. 2001a. Messiaen, in S. Sadie & J. Tyrrell (eds.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2nd edition. London: Macmillan. 491-504.
- Griffiths, P. 2001b. Serialism, in S. Sadie & J. Tyrrell (eds.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2nd edition. London: Macmillan. 116-123.
- Guzmán, P. 2015. What I owe to Chris Marker. *Sight & Sound*. <http://www.bfi.org.uk/news/what-i-owe-chris-marker> [Consulté le 15 juillet 2019].
- Hadland, F.A. 1920. The Musette. *The Irish Monthly*, 48(559), January: 47-50.
- Hennebelle, G. 1972. SLON: working class cinema in France. *Cinéaste*, 5(2), Spring: 15-17.
- Herring, G.C. 2004. The Cold War and Vietnam. *OAH Magazine of History*, 18(5), Vietnam, October: 18-21.
- Hewitt, N. 2007. Images of Cuba in France in the 1960s: Sartre's "Ouragan sur le sucre". *Sartre Studies International*, 13(1): 62-73.
- Ho, L.-H. 2006. Dharma instruments (Faqi) in Chinese Han Buddhist Rituals. *The Galpin Society Journal*, 59, May: 217-228, 260-261.
- Hopkins, G.W. 2000. Historians and the Vietnam War: The Conflict Over Interpretations Continues. *Studies in Popular Culture*, 23(2), October: 99-108.
- Horvath, R. 2007. "The Solzhenitsyn Effect": East European Dissidents and the Demise of the Revolutionary Privilege. *Human Rights Quarterly*, 29(4), November: 879-907.

- Howard, D. 1998. Can the French intellectuals escape Marxism? *French Politics and Society*, 16(1), Winter: 38-47.
- Huhle, R. 2014. „Nacht und Nebel” – Mythos und Bedeutung. *Zeitschrift für Menschenrechte/ Journal for Human Rights*, 1, Menschenrechte und Gewalt: 120-135.
- Human, K. 2005. *Die A tot Z van klassieke musiek*. 2de uitgawe. Kaapstad: Human & Rousseau.
- Iliescu, M. 1998. Le minimalisme en Musique. *Musurgia*, 5(3/4), Dossiers d'analyse : 191-205.
- Jackson, J.H. 2002. Making jazz French: The reception of jazz music in Paris (1927 – 1934). *French Historical Studies*, 25(1): 149-170.
- Jalabert, L. 1997. Aux origines de la génération 1968 : Les étudiants français et la guerre du Vietnam. *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, 55, juillet - septembre : 69-81.
- James, D. 1989. The Vietnam War and American Music. *Social Text*, 23, Autumn - Winter: 122-143.
- Jenson, J. & Ross, G. 1987. 1956: French Communists Turning a Corner. *French Politics and Society*, 5(1/2), February: 30-36.
- Jobs, R. I. 2007. *Riding the New Wave*. Stanford: Stanford University Press.
- Johnson, T.A. 1994. Minimalism: Aesthetic, Style, or Technique? *The Musical Quarterly*, 78(4), Winter: 742-773.
- Joxe, P. 2008. Beyond national sovereignty? The French Republic and mondialisation. *Contemporary French and Francophone Studies*, 12(2), April: 161-171.
- Judt, T. 2005. *Postwar: A History of Europe Since 1945*. New York: Penguin Books.
- Judt, T. 2011a. *Marxism and the French Left: Studies on Labour and Politics in France, 1830-1981*. London: New York University Press.
- Judt, T. 2011b. *Past Imperfect: French Intellectuals, 1944-1956*. London: New York University Press.
- Jules-Rosette, B. 2007. Jean-Paul Sartre and the philosophy of negritude: Race, self, and society. *Theory and Society*, 36(3), June: 265-285.
- Kalinak, K. 1988. Review. *Film Quarterly*, 41(4), Summer: 56-58.
- Kebede, A. 1982. *Roots of Black Music: the vocal, instrumental, and dance heritage of Africa and Black America*. Englewood Cliffs: Prentice-Hall.

- Kecskés, G. 2001. The Suez Crisis and the 1956 Hungarian Revolution. *East European Quarterly*, XXXV (1): 47-58.
- Kelly, M. & Flood, C. 2000. The Nationalization of the French Intellectuals in 1945. *South Central Review*, 17(4), Winter: 14-25.
- Kennedy, P.D. 1991. Reactions against the Vietnam War and Military-Related Targets on Campus: The University of Illinois as a Case Study, 1965-1972. *Illinois Historical Journal*, 84(2), Summer: 101-118.
- Kerman, J., Tomlinson, G., Kerman, V. 2000. *Listen*. Boston: Bedford/St. Martin's.
- Kisatsky, D. 2003. The United States, the French Right, and American Power in Europe, 1946-1958. *Historian*, 65(3), Spring: 615-641.
- Koresky, M. 2015. Eclipse Series 43: Agnès Varda in California.
<https://www.criterion.com/current/posts/3654-eclipse-series-43-agn-s-vara-in-california>
[Consulté le 21 septembre 2019].
- Lacombe, A. & Porcile, F. 1995. *Les Musiques du cinéma français*. Paris : Bordas.
- Lalan/ Kwai Fung Hin. 2020. <http://www.kwaifunghin.com/artists/79-lalan/overview/>
[Consulté le 14 juin 2020].
- Lerner, N. 2015. Series Forward, in Rogers, H. (ed.). *Music and Sound in Documentary Film*. London: Routledge.
- Levaux, C. 2017. The Forgotten History of Repetitive Audio Technologies. *Organised Sound*, 22(2), Alternative Histories of Electroacoustic Music, August: 187-194.
- Liebman, S. 2012. Alain Resnais's "Night and Fog": Historians Reassess a Classic Documentary. *Cinéaste*, 38(1), Winter: 46-49.
- Lindeperg, S. 2007. *Nuit et brouillard : Un film dans l'histoire*. Paris : Odile Jacob.
- Luckhurst, R. 2012. Review article: Martian montage: Chris Marker's sf. *Science Fiction Film and Television*, 5(2): 273-286.
- Lupton, C. 2005. *Chris Marker: Memories of the Future*. London: Reaktion Books.
- Machlis, J. 1980. *Introduction to Contemporary Music*. 2nd edition. London: J. M. Dent & Sons.

- Manuel, P. 1987. Marxism, Nationalism and Popular Music in Revolutionary Cuba. *Popular Music*, 6(2), Latin America, May: 161-178.
- Marie, L. 2005. Le Réel à l'attaque : French Documentary and Globalization. *French Politics, Culture & Society*, 23(3), Special issue: French Cinema and Globalization, Winter: 89-105.
- Marks, A. & Witmer, R. 1986, Soul Music, in H.W. Hitchcock & S. Sadie (eds.). *The New Grove Dictionary of American Music*. London: Macmillan. 263-264.
- Martin, A. 2008. Chris Marker: Notes in the Margin of His Time. *Cinéaste*, 33(4), Fall: 6-9.
- Mattéi, J.-F. 2005. Camus et Sartre : de l'assentiment au ressentiment. *Cités*, Sartre à l'épreuve : L'engagement au risque de l'histoire, 22 : 67-71.
- Mauldin, B. 2008. Searching for the Revolution in America: French Intellectuals, Black Panthers and the Spirit of May '68. *Critique*, 36(2): 219-243.
- Maultsby, P.K. 2001. R&B and Soul, in E. Koskoff (ed.). *The Garland Encyclopedia of World Music*. The United States and Canada: New York: Garland Publishing. 667-
- McMahon, O.D. 2014. *Listening to the French New Wave: The film music and composers of postwar French art cinema*. Oxford: Peter Lang.
- Meine, S. 2001. Leibowitz, René, in S. Sadie & J. Tyrrell (eds.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2nd edition. London: Macmillan. 501-502.
- Micaud, C.A. 1946. The Launching of the Fourth French Republic. *The Journal of Politics*, 8(3), August: 292-307.
- Micaud, C.A. 1954. French Intellectuals and Communism. *Social Research*, 21(3), Autumn: 286-296.
- Miller, H.M. 1972. *History of Music*. 4th edition. New York: Barnes & Noble Books.
- Mouëllic, G. 2000. Improvisation : Le jazz comme modèle. Du bebop au free jazz – Étude. *Musurgia*, 7(3/4) : 85-106.
- Mouëllic, G. 2001. Le jazz au rendez-vous du cinéma : des Hot Clubs à la Nouvelle Vague. *Revue française d'études américaines*. Hors-Série : Play it again, Sim...Hommages à Sim Copans, décembre : 97-110.
- Murphy, F.J. 1989. Marxism in Contemporary France. *Studies in Soviet Thought*, 37(2), February: 159-167.

- Murphy, J. 1996. Sartre on Cuba revisited: The “Unhappy Consciousness” of the Marxist Sartre. *Sartre Studies International*, 2(2): 27-48.
- Murray, D.R. 1971. Statistics of the Slave Trade to Cuba, 1790-1867. *Journal of Latin American Studies*, 3(2), November: 131-149.
- Myers, R.H. 1954 -1955. Music in France in the Post-War Decade. *Proceedings of the Royal Musical Association*, 81st Session. <http://www.jstor.org/stable/766130> [Consulté le 12 mars 2019].
- Narang, V. 2014. *Nuclear Strategy in the Modern Era: Regional Powers and International Conflict*. Princeton: Princeton University Press
- Nichols, B. 2015. Preface, in Rogers, H. (ed.). *Music and Sound in Documentary Film*. London: Routledge.
- Obi-Keller, J. 2015. Remembering a musical era: Henri Dutilleux in conversation. *Tempo*, 69(273): 12-19.
- Oms, M. 1988. Alain Resnais, dans F. Bordat (ed.). *Collection Rivages Cinéma*. Paris : Rivages.
- Osmond-Smith, D. 2004. New beginnings: the international avant-garde, 1945-62, in N. Cook & A. Pople (eds.). *The Cambridge History of Twentieth-Century Music*. Cambridge: Cambridge University Press. 336-363.
- Pandolfi, M. & Corbet, A. 2011. De l’humanitaire imparfait. *Ethnologie française*, 41(3), Ethnographies de l’aide, juillet - septembre : 465-472.
- Paolucci, G. 2007. Sartre’s humanism and the Cuban revolution. *Theory and Society*, 36(3), June: 245-263.
- Parmentier, F. 2014. Une histoire sociale du jazz en France. *Nonfiction : le quotidien des livres et des idées*. <https://www.nonfiction.fr/article-6880-une-histoire-sociale-du-jazz-en-france.htm> [Consulté le 19 avril 2019].
- Pateau, M. 1997. Avant-propos, dans J. Cayrol. *Nuit et brouillard suivi de De la mort à la vie*. Paris : Fayard.
- Pautrot, J.-L. 2000. Musical Dimensions of Prose Narratives: “Musikant” by André Hodeir. *Mosaic: An Interdisciplinary Critical Journal*, 33(2), June: 161-176.

- Pautrot, J.-L. 2001. Music and Memory in Film and Fiction: Listening to *Nuit et brouillard* (1955), Lacombe Lucien (1973) and *La ronde de nuit* (1969). *Dalhousie French Studies*, 55, Summer: 168-182.
- Pestre, D. 2006. Scientists in Time of War: World War II, the Cold War, and Science in the United States and France. *French Politics, Culture & Society*, 24(1), Spring: 27-39.
- Pousseur, H. 1970. Serial music, in W. Apel (ed.). *Harvard Dictionary of Music*. 2nd edition. London: Heinemann Educational. 766-771.
- Prédal, R. 1996. L'Itinéraire d'Alain Resnais, dans M. Estève (éd.). *Études cinématographiques*. Paris : Lettres Modernes.
- Pritchett, J. 1988. From Choice to Chance: John Cage's Concerto for Prepared Piano. *Perspectives of New Music*, 26(1), Winter: 50-81.
- Proctor, P. 2011. Message Versus Perception during the Americanization of the Vietnam War. *The Historian*, 73(1), Spring: 88-112.
- Pruitt, S. 2019. How the Vietnam War Empowered the Hippie Movement. *History*.
[history.com/news/Vietnam-war-hippies-counter-culture](https://www.history.com/news/Vietnam-war-hippies-counter-culture) [Consulté le 8 octobre 2019].
- Rascaroli, L. 2008. The Essay Film: Problems, Definitions, Textual Commitments. *Framework: The Journal of Cinema and Media*, 49(2), Fall: 24-47.
- Rockmore, T. 1980. Sur le néo-marxisme : Sartre et Habermas. *Les Études philosophiques*, 2, Philosophie politique, avril - juin : 183-202.
- Rogers, H. 2015. Introduction: Music, Sound and the Nonfiction Aesthetic, in Rogers, H. (ed.). *Music and Sound in Documentary Film*. London: Routledge.
- Rogers, H. (ed.). 2015. *Music and Sound in Documentary Film*. Routledge Music and Screen Media Series. London: Routledge.
- Rohatyn, F.G. 1997/1998. Les États-Unis et la France alliés, amis, partenaires. *Politique étrangère*, 62(4), hiver : 641-650.
- Rousseau, M.O. 1981. President Valéry Giscard d'Estaing and Decentralization. *The French Review*, 54(6), May: 827-835.

- Rousseau, S. 1996. « Frères du monde » et la guerre du Viêtnam : du tiers-mondisme à l'anti-impérialisme (1965-1973). *Le Mouvement social*, 177, Utopie missionnaire, militantisme catholique, octobre - décembre : 71-88.
- Roussin, D. 1994. Der Klang von Paris: Musette auf dem Akkordeon. *Neue Zeitschrift für Musik* (1991 -), 155(2), Akkordeon, Februar : 25-26.
- Rudolph, L. 2008. Mai 68 et la police. *La Revue administrative*, 61(363), mai : 315-317.
- Saiber, A. 2007. The Polyvalent Discourse of Electronic Music. *PMLA*, 122(5). Special Topic: Remapping Genre, October: 1613-1625.
- Sandberg, W.J.H.B. 1960. Picasso's Guernica. *Daedalus*, 89(1), The Visual Arts Today, Winter: 245-252.
- Schwartz, V.R. 2010. Who killed Brigitte Bardot? Perspectives on the New Wave at Fifty. *Cinema Journal*, 49(4), Summer: 145-152.
- Schwartz, E. & Childs, B. (eds.). 1998. *Contemporary composers on Contemporary music*. Expanded edition. New York: Da Capo Press.
- Shipley, M. 2013. Hippies and the Mystic Way: Dropping Out, Unitive Experiences, and Communal Utopianism. *Utopian Studies*, 24(2): 232-263.
- Sirinelli, J.-F. 1988. Guerre d'Algérie, guerre des pétitions ? Quelques jalons. *Revue Historique*, 279(1), janvier - mars : 73-100.
- Sirinelli, J.-F. 1990. La Fin des intellectuels français ? *Revue européenne des sciences sociales*, 28(87). Les Intellectuels - déclin ou essor : VI^e colloque annuel du Groupe d'Étude « Pratiques Sociales et Théories » : 153-161.
- Smith, A. 1998. *Agnès Varda*. New York: Manchester University Press.
- Smith, T. 1974. The French Colonial Consensus and People's War, 1946-58. *Journal of Contemporary History*, 9(4), October: 217-247.
- Spector, R.H. 2019. "Vietnam War", in *Encyclopaedia Britannica*. [Britannica.com/event/Vietnam-War](https://www.britannica.com/event/Vietnam-War) [Consulté le 4 octobre 2019].
- Sprout, L.A. 2004. Messiaen, Jolivet, and the Soldier – Composers of Wartime France. *The Musical Quarterly*, 87(2), Summer: 259-304.

- Sprout, L.A. 2009. The 1945 Stravinsky Debates: Nigg, Messiaen, and the Early Cold War in France. *The Journal of Musicology*, 26(1), Winter: 85-131.
- Städtler, K. 2002. La Décolonisation de l'Afrique vue par « Les Temps Moderne » (1945-1952). *Rue Descartes*, 36, Philosophies africaines : Traversées des expériences, juin : 93-105.
- Stillwell, R. 2004. Music of the youth revolution: rock through the 1960s, in N. Cook & A. Pople (eds.). *The Cambridge History of Twentieth-Century Music*. Cambridge: Cambridge University Press. 418-452.
- Strachan, R. & Leonard, M. 2015. More Than Background: Ambience and Sound-Design in Contemporary Art Documentary Film, in H. Rogers (ed.). *Music and Sound in Documentary Film*. London: Routledge. 166-179.
- Surkis, J. 2010. Ethics and Violence: Simone de Beauvoir, Djamila Boupacha, and the Algerian War. *French Politics, Culture & Society*, 28(2), Special Issue: Simone de Beauvoir: Engagements, Contexts, Reconsiderations, Summer: 38-55.
- Swartz, D.L. & Zolberg, V.L. 2007. Sartre for the twenty-first century? *Theory and Society*, 36(3), June: 215-222.
- Thomas, F. 2005. Avant-propos, dans D. Bluher & F. Thomas (Eds.). *Le Court métrage français de 1945 à 1968 : de l'âge d'or aux contrebandiers*. Renne : Presses universitaires de Rennes.
- Thomas, M. 2007. France's North Africa Crisis, 1945-1955: Cold War and Colonial Imperatives. *History*, 92(306): 207-234.
- Tournès, L. 2001a. La Popularisation du jazz en France (1948-1960) : les prodromes d'une massification des pratiques musicales. *Revue Historique*, 1(617), janvier/mars : 109-130.
- Tournès, L. 2001b. La Réinterprétation du jazz : un phénomène de contre-américanisation dans la France d'après-guerre (1945-1960). *Revue française d'études américaines*, Hors-Série : Play it again, Sim...Hommages à Sim Copans, décembre : 72-83.
- Ungar, S. 2012. Introduction: Between the Essay Film and Social Cinema. *Substance*, 41(2): 3-5.
- Vesey, A. 2014. Waste not: *Les Glaneurs et la glaneuse* and the heterogeneous documentary film score. *Studies in French Cinema*, 14(3): 167-179.
- Vincenot, E. 2004. Germán Puig, Ricardo Vigón et Henri Langlois, pionniers de la Cinemateca de Cuba. *Caravelle* (1988 -), 83, La France et les cinémas d'Amérique latine, décembre : 11-42.

- Wagner, C. 1996. Echo der Vergangenheit: Theremin, Ondes Martenot, Trautonium – das Comeback der Pionierinstrumente des elektronischen Musikzeitalters. *Neue Zeitschrift für Musik*, 157(5), Strom, September - Oktober: 10-13.
- Wald, E. 2012. "Blues", in *Grove Music Online*. Oxford Music Online. <https://doi-org.ez.sun.ac.za/10.1093/gmo/9781561592630.article.A2223858> [Consulté le 25 septembre 2019].
- Walkowitz, D. J. 2010. *City Folk: English Country Dance and the Politics of the Folk in Modern America*. New York: New York Press.
- Ward, J. 1968. *Alain Resnais, or the Theme of Time*. London: Secker & Warburg.
- Waxer, L. 1994. Of Mambo Kings and Songs of Love: Dance Music in Havana and New York from the 1930s to the 1950s. *Latin American Music Review/ Revista de Música Latinoamericana*, 15(2), Autumn - Winter: 139-176.
- Wilson, E. 2006. *Alain Resnais*. New York: Manchester University Press.
- Williams, D.M. 2015. Black Panther Radical Factionalization and the Development of Black Anarchism. *Journal of Black Studies*, 46(7), October: 678-703.
- Willis, P.E. 2014. *The Profane Culture*. Princeton: Princeton University Press.
- Winock, M. 1984. Les Intellectuels dans le siècle. *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, 2, avril : 3-14.
- Winock, M. 1989. Les Générations intellectuelles. *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, 22, Numéro special : Les générations, avril - juin : 17-38.
- Wolin, R. 2017. *The Wind from the East: French Intellectuals, the Cultural Revolution, and the Legacy of the 1960s*. Princeton: Princeton University Press.
- Work, J.W. 1970. Jazz, in W. Apel (ed.). *Harvard Dictionary of Music*. 2nd edition. London: Heinemann Educational. 440-444.

Annexe A

L'Histoire de la musique filmique

L'histoire de la musique filmique montre des liens étroits avec le mélodrame et la pantomime. En ce qui concerne le mélodrame, Apel (1970 : 516) remarque que la pièce de théâtre *Pygmalion* (1762) de Jean-Jacques Rousseau peut être considérée comme le premier exemple de cette forme d'art qui comprend des paroles accompagnées de musique. Proche de l'opéra, le mélodrame s'impose, selon Gimello-Mesplomb (2010 : 19), réellement sur les scènes européennes à partir du XIX^e siècle et se détache ensuite de l'influence de l'opéra. La musique qui soutient le texte récité par les acteurs se varie du piano seul à l'ensemble orchestral. Cooke (2008 : 10) explique que cette musique souligne la réponse émotionnelle des spectateurs et suggère les types de caractères ou les lieux géographiques selon les indications dans le scénario.

La pantomime, qui remonte à la Grèce et à la Rome antique, est une représentation théâtrale muette accompagnée de musique (Apel, 1970 : 640). Certains critiques européens reconnaissent vers la fin du XIX^e et le début du XX^e siècle la relation étroite entre le cinéma, la pantomime, la danse et l'importance de la musique qui accompagne ces formes d'art (Piccardi, 2008 : 37). À Paris, en 1888, le « Cercle Funambulesque » se charge de rehausser l'accompagnement musical du pantomime qui est menacé par des aspects arbitraires de l'improvisation désinvolte et des compilations musicales mal choisies (Piccardi, 2013 : 4). Vers la fin du XIX^e siècle, certains théoriciens d'avant-garde commencent, selon (Piccardi, 2008 : 37, 40, 42) à discuter le but de la musique dans la pantomime, par exemple Hugounet qui s'intéresse au rôle structurel de la musique et Pfeiffer qui recherche le rôle du leitmotiv comme facteur unifiant. Piccardi note que ces théoriciens établissent de cette manière une bonne base pour le cinéma comme un art noble. Aux États-Unis, le pantomime vit une période très populaire entre 1891 et 1916 et Anderson (2015 : 11) remarque que le principe de la synchronisation entre musique et gestes, important dans cette pantomime, inspire fortement la musique filmique.

En décembre 1895, les frères Lumière présentent un de leurs premiers films muets, accompagné d'un pianiste, dans le Grand Café à Paris (Prendergast, 1992 : 5). Miller (1982-1983 : 582) explique qu'à l'époque du film muet, l'accompagnement musical comprend la musique en direct, composée ou improvisée, interprétée au piano, à l'orgue, par un ensemble de chambre, ou par un orchestre.

Les raisons pour l'accompagnement de musique dans les premiers films muets sont notées par plusieurs auteurs et certaines de ces raisons correspondent à celles discutées dans les paragraphes

précédents sur l'accompagnement musical du mélodrame et de la pantomime. Cooke (2008 : 1, 2) remarque que la musique dans ces films masque d'abord le bruit des spectateurs et celui du projecteur. Il ajoute ensuite que le but de l'accompagnement musical est de créer de la continuité, d'intensifier le sens du mouvement, de donner forme à l'impact de l'art dramatique et d'utiliser le leitmotiv comme procédé narratif et structurel (*Ibid* : 13). Selon Gorbman (2003 : 37), la musique dans le film muet fournit un cadre historique, géographique et atmosphérique, aide avec la représentation des personnages, complémente ou influence les rythmes du montage et du mouvement sur l'écran, et joue un rôle sémiotique, surtout à cause du manque de paroles. London (dans Prendergast 1992 : 4) ajoute que la musique donne au film une accentuation auditive et de la profondeur.

Concernant le lien entre geste et son, Piccardi (2008 : 46) remarque qu'à l'époque du film muet, la musique est aussi employée sur le plateau de tournage pour inspirer les acteurs et les réalisateurs. Il note qu'Émile Jaques-Dalcroze (1865-1950), professeur de musique suisse, examine la possibilité d'utiliser la musique pour inspirer les cinéastes dans la réalisation d'un concept de scène. Miller (1982-1983 : 584) confirme qu'il y a parfois un acteur ou une actrice qui demande un certain morceau ou une chanson spécifique pour l'inspirer à mieux jouer son rôle.

Par rapport à la musique composée, Prendergast (1992 : 5) note qu'au fur et à mesure, les réalisateurs plus sensibles commencent à considérer des compositions originales comme accompagnement de leurs films muets. Certains exemples, mentionnés par Cooke (2008 : 12, 13), sont des extraits de la musique classique populaire, surtout de la musique à programme de la période romantique (Plavsa, 1989 : 227), et des signaux originellement composés qui s'inspirent du style des opéras et des opérettes. Prendergast (1992 : 6) note qu'une société de production « Film d'art », fondée à Paris en 1908, invite le compositeur Camille Saint-Saëns à composer de la musique originale pour leur premier film *L'Assassinat du Duc de Guise* (1908). Lacombe & Percile (1995 : 45) remarque qu'au début de l'époque du film sonore dans les années 1930, plusieurs compositeurs de musique « sérieux », par exemple Arthur Honegger, Darius Milhaud, Jacques Ibert, Georges Auric et Maurice Jaubert, se lancent dans le monde du cinéma. Entre 1945 et 1960 une collaboration novatrice se développe, selon Berthomé (2009 : 61), entre cinéastes et musiciens.

La bande son filmique, qui comprend le dialogue, les effets sonores et la musique, apparaît en 1927 et ouvre la porte à tout un monde de nouvelles possibilités dans le cinéma. Le film américain, *The Jazz Singer* (1927), est généralement considéré comme le premier film qui incorpore du son dans l'image. En ce qui concerne l'histoire de la musique dans les actualités, Deauville (2015 : 42) relève un moment important qui confirme le succès de cette nouvelle technologie de son quelques mois avant la sortie du film *The Jazz Singer*. Ce moment se réfère au film d'actualités de l'interview avec

Charles Lindbergh, aviateur américain qui fait le premier vol transatlantique direct en solo entre New York et Paris. Pour revenir au film *The Jazz Singer*, Tankel (1978 : 24) remarque que ce film est également innovatif dans sa pratique d'utiliser le son comme renforcement de la structure narrative. *The Jazz Singer* est donc un exemple où l'avancement de la technologie influence l'application créative du son.

Du nouvel équipement portable se développe pendant la Deuxième Guerre mondiale pour être utilisé par les militaires et se répand, selon Ruoff (1993 : 25), par le besoin de la télévision dans l'ère de l'après-guerre. Cet équipement permet pour la première fois, vers la fin des années 1950, le tournage en son synchrone, donc l'enregistrement simultané du son et de l'image (Utterback, 1977 : 34).

Annexe B

Les rôles de la musique dans les films de fictions et les films documentaires

Plusieurs chercheurs discutent différents rôles de la musique dans les films documentaires et les films de fiction. Le résumé suivant de ces fonctions de la musique filmique a servi comme guide et comme cadre de référence pour l'identification des rôles de la musique dans les documentaires analysés de cette étude.

- la musique renforce ou enrichit les composantes diégétiques, telles que les actions, les émotions, les atmosphères (Villani, 2010 : 74 ; Corner, 2002 : 361 ; Burt, 1994 : 67 ; Julien, 1980 : 189 ; Johnson, 1969 : 13).
- la musique est en fort décalage avec les images ou la musique est très inattendue dans le contexte diégétique du moment (Villani, 2010 : 75 ; Burt, 1994 : 47 ; Gorbman, 1980 : 189 ; Pautrot, 2001 : 1770 ; Alter, 2012 : 36 ; Gimello-Mesplomb, 1998 : 81).
- la musique s'accorde au montage (Gorbman, 2007 : 158 ; Alter, 2012 : 25 ; Gimello-Mesplomb, 2016 : 129, 130).
- la musique soutient le rythme du film (Rogers, 2015 : 10 ; Burt, 1994 : 88 ; Gorbman, 1980 : 191 ; Julien, 1980 : 186).
- la musique fonctionne comme élément culturel (Corner, 2002 : 365 ; Burt, 1994 : 67 ; Johnson, 1969 : 6).
- la musique contribue à la continuité thématique, dramatique, rythmique, structurelle (Rogers, 2015 : 10 ; Corner, 2002 : 359 ; Corner, 2015 : 129 ; Burt, 1994 : 73 ; Gorbman, 2008 : 27 ; Prendergast, 1992 : 221 ; Johnson, 1969 : 8, 17).
- la musique fonctionne de différentes manières par rapport à un point de vue (Burt, 1994 : 30 ; Gorbman, 1980 : 190).
- la musique traverse les frontières entre différents niveaux de narration (diégétique/non-diégétique), entre les narrateurs objectifs et subjectifs, entre le temps de projection et le temps psychologique (Pautrot, 2001 : 180 ; Gorbman, 2008 : 28).
- la fonction connotative de la musique détermine ambiance, location, époque, expression, nuance, caractère (Burt, 1994 : 21 ; Alter, 2012 : 29 ; Prendergast, 1992 : 213).
- la musique mène le spectateur aux positions narratives et émotionnelles (Corner, 2015 : 127 ; Johnson, 1969 : 16).

- la musique révèle un niveau de sentiment plus profond ainsi qu'une transparence qui n'est pas tellement évidente à l'écran (Burt, 1994 : 21).
- la musique transforme une représentation visuelle en une vision personnelle (Rogers, 2015 : 9).
- la musique forge des fils narrateurs et esthétiques entre des scènes (Rogers, 2015 : 9 ; Prendergast, 1992 : 221).
- la musique concentre l'attention du spectateur sur un certain personnage ou une certaine émotion, même dans un plan riche ou complexe (Burt, 1994 : 43, 84 ; Prendergast, 1992 : 232).
- la musique fonctionne comme outil de propagande ou comme déclencheur politique (Alter, 2012 : 32).
- la musique joue le rôle de ponctuation ou de commentaire (Corner, 2015 : 130 ; Mouëllic, 2006 : 31).
- la musique prépare une situation de surprise ou un rapport attendu (Burt, 1994 : 64).
- la musique met en relief le rythme des paroles du commentaire (Corner, 2002 : 361).
- la musique joue le rôle d'une force contrastive, perturbatrice, ironique, comique, parodique (Corner, 2015 : 135).
- la musique brise le cadre temporel et spatial du discours dominant en créant une ligne de signification supplémentaire (Alter, 2012 : 25, 31, Prendergast, 1992 : 216 ; Johnson, 1969 : 7).
- la musique stimule la mémoire collective et personnelle par son pouvoir d'association (Pautrot, 2001 : 169, 174 ; Alter, 2012 : 35).
- la musique fonctionne comme moyen métaphorique unique et complexe (Pautrot, 2001 : 169).
- la musique présente une absence ou l'ineffable (Pautrot, 2001 : 169).
- l'énergie de la musique compense le manque d'intérêt visuel ou les limites des paroles perçues (Corner, 2002 : 364).
- La musique fournit un fond neutre (Donnelly, 2015 : 142 ; Prendergast, 1992 : 217).

Œuvres citées dans les annexes

- Alter, N.M. 2012. Composing in Fragments: Music in the Essay Films of Resnais and Godard. *Substance*, 41(2): 24-39.
- Anderson, G.B. 2015. Synchronized Music: The Influence of Pantomime on Moving Pictures. *Music and the Moving Image*, 8(3), Fall: 3-39.
- Apel, W. (ed.). 1970. *Harvard Dictionary of Music*. 2nd edition. London: Heinemann Educational.
- Berthomé, J.-P. 2009. Classicisme et héritiers : les musiciens du court métrage français (1945 -1960), dans D. Bluher & P. Pilard (éds.). *Le Court métrage documentaire français de 1945 à 1968. Créations et créateurs*. Rennes : Presses universitaires de Rennes. 59-71.
- Burt, G. 1994. *The Art of Film Music*. Boston: Northeastern University Press.
- Cooke, M. 2008. *A History of Film Music*. New York: Cambridge University Press.
- Corner, J. 2002. Sounds Real: Music and Documentary. *Popular Music*, 21(3), October: 357-366.
- Corner, J. 2015. Music and the Aesthetics of the Recorded World: Time, Event and Meaning in Feature Documentary, in Rogers, H. (ed.). *Music and Sound in Documentary Film*. London: Routledge. 123-136.
- Deauville, J. 2015. Sounding the World: The Role of Music and Sound in Early “Talking” Newsreels, in Rogers, H. (ed.). *Music and Sound in Documentary Film*. London: Routledge. 41-55.
- Donnelly, K.J. 2015. Irish Sea Power: A New Version of “Man of Aron” (2009/1934), in Rogers, H. (ed.). *Music and Sound in Documentary Film*. London: Routledge. 137-150.
- Gimello-Mesplomb, F. 1998. Entre tradition et modernité : La musique dans le cinéma de la Nouvelle Vague. *Positif*, 451, Septembre : 78-84.
- Gimello-Mesplomb, F. 2010. Une historique parallèle : de la musique de scène à la musique d’écran. Filiations esthétiques et formes mélodramatiques, dans F. Gimello-Mesplomb, F. (éd.). *Analyser la musique de film : méthodes, pratiques, pédagogie*. Paris : Books on Demand.
- Gimello-Mesplomb, F. 2016. Tendances et spécificités de la musique dans le cinéma de la Nouvelle Vague, dans J. Rossi (ed.). *La Musique de film en France : courants, spécificités, évolutions*. Lyon : Symétrie. 109-132.
- Gorbman, C. 1980. Narrative Film Music. *Yale French Studies, Cinema/Sound*, 60: 183-203.

- Gorbman, C. 2003. Why Music? The Sound Film and its Spectator, in Dickinson, K. (ed.) *Movie Music, the Film Reader*. London: Routledge. 37-47.
- Gorbman, C. 2007. Auteur Music, in D. Goldmark, L. Kramer & R. Leppert (eds.). *Beyond the Soundtrack: Representing Music in Cinema*. Berkely: University of California Press. 149-162.
- Gorbman, C. 2008. Varda's Music. *Music and the Moving Image*, 1(3), Fall: 27-34.
- Julien, J.-R. 1980. Éléments méthodologiques pour une typologie de la musique de film. *Revue de musicologie*, 66(2) : 179-202.
- Johnson, W. 1969. Face the Music. *Film Quarterly*, 22(4), Summer: 3-19.
- Lacombe, A. & Porcile, F. 1995. *Les Musiques du cinéma français*. Paris : Bordas.
- Miller, P. 1982-83. Music and the Silent Film. *Perspectives of New Music*, 21(1/2): 582-584.
- Mouëllic, G. 2006. La Musique de Film pour écouter le cinéma, dans J. Magny (ed.). *Les petits cahiers*. 2^e édition. Paris : Scérén-CNDP.
- Pautrot, J.-L. 2001. Music and Memory in Film and Fiction: Listening to *Nuit et brouillard* (1955), *Lacombe Lucien* (1973) and *La ronde de nuit* (1969). *Dalhousie French Studies*, 55, Summer: 168-182.
- Piccardi, C. 2008. Pierrot at the Cinema: The Musical Common Denominator from Pantomime to Film, Part I. *Music and the Moving Image*, 1(2): Summer: 37-52.
- Piccardi, C. 2013. Pierrot at the Cinema: The Musical Common Denominator from Pantomime to Film, Part III. *Music and the Moving Image*, 6(1): Spring: 4-54.
- Plavsa, D. 1989. La Naissance de la musique de film avant l'apparition de l'art du film sonore. *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, 20(2), December: 221-228.
- Prendergast, R.M. 1992. *Film Music, a Neglected Art: A Critical Study of Music in Films*. 2nd edition. London: W. W. Norton & Company.
- Rogers, H. 2015. Introduction: Music, Sound and the Nonfiction Aesthetic, in Rogers, H. (ed.). *Music and Sound in Documentary Film*. London: Routledge.
- Ruoff, J. 1993. Conventions of Sound in Documentary. *Cinema Journal*, 32(3), Spring: 24-40.
- Tankel, J.D. 1978. The Impact of The Jazz Singer on the Conversion to Sound. *Journal of the University Film Association*, 30(1), Topics in American Film History, Winter: 21-25.

- Utterback, A.S. 1977. The Voices of the Documentarist. *Journal of the University Film Association*, 29(3), Student Papers, Summer: 31-35.
- Villani, V. 2010. L'analyse des musiques de films : quelques études de cas, dans Gimello-Mesplomb, F. (ed.). *Analyser la musique de film : méthodes, pratiques, pédagogie*. Paris : Books on Demand.

Filmographie

- Crosland, A. 1927. *The Jazz Singer*. [Film]. Burbank: Warner Brothers
- Le Bargy, C. & Calmettes, A. 1908. *L'Assassinat du Duc de Guise*. [Film]. Paris : Film d'art.